Лявон Юрэвіч

ЛІТШТУДЫІ

Мінск
«Кнігазбор»
2017

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Беи)
Ю64

Прадмова *Ціхана Чарнякевіча*

ISBN 978-985-7180-18-9

ІГРА ФЛАЖАЛЕТАМІ

Калі гавораць пра жанр, звычайна адзначаюць яго зменлівасць — у судакрананні (простым ці ўскосным) з наяўнай літаратурнай традыцыяй. Што ж датычыць жанру літаратуразнаўчага даследавання, яно, як правіла, шыбуе ў адным напрамку і выпрацоўвае (прынамсі, у беларускім сваім праяўленні) агульны стыль, форму, а нават рытм і кампазіцыю. Тое, што аспірантам ставяць за прыклад «навуковасці» — адзіна прынятага падыходу. Адпаведна, акадэмічная навука фармуе адмысловы «пакет», які мусіць засвоіць кожны чалавеча, што раптам сабраўся падацца ў навуку з вялікай літары «Н». У пакеце — усё названае плюс дысертабельныя тэмы, спакойныя фармулёўкі палажэнняў — мы атрымліваем на выхадзе кананічны тэкст, які можа развіцца ў кнігу, дысертацыю, дзе штосьці новае, накапанае даследчыкам ці даследчыцай (калі такое наогул ёсць) зазвычай увапхнецца недзе паміж радкамі альбо, у найлепшым выпадку, зойме адпаведны трэці ці чацвёрты раздзел.

Гэты жанр мае моду акуратна хаваць усе праблемы літаратуразнаўчай навукі і, можа быць, найперш спрыяе таму, што і сама беларуская літаратура не праблематызуецца. Бесканфліктнасць у навуцы дае і адпаведнае ўспрыманне літаратурнага працэсу (асабліва што да літаратуры першай паловы ХХ стагоддзя) як нечага маналітнага, вырашанага ды непадуладнага дэстабілізацыі і тэарыстычнаму перагляду.

Вось жа, тое, што некалькі дзесяцігоддзяў робіць Лявон Юрэвіч, бачыцца пэўным самотным супрацівам наяўнаму стану рэчаў у беларускай навуцы. Галоўны ягоны матыў — увесьчасная праблематызацыя гісторыі літаратуры, указанне на прабелы, догмы, штампы і актыўнае жаданне пераменаў.

Найперш трэба нагадаць, што Юрэвіч працуе адначасова ў некалькіх навуковых рэгістрах. Тэарэтычная кніга, якая ляжыць перад вамі, — толькі адна з ягоных навуковых праяваў, найбольш жа аўтар вядомы як гісторык літаратуры, архівіст, каментатар, публікатар дакументаў і мастацкіх тэкстаў эміграцыі, не ўведзеных у даследчыцкі ўжытак. Фактычна ўвесь свой час у апошнія гады ён аддае менавіта гэтай працы, дзякуючы чаму з’явілася некалькі дзясяткаў кніг (шмат з іх — у суаўтарстве з Наталляй Гардзіенкай), салідныя тамы выбраных твораў эміграцыйных аўтараў, штогод выходзяць выпускі найгрунтоўнейшага і найаб’ёмнейшага гістарычна-літаратурнага часопіса па беларусістыцы — «Запісы БІНіМ».

Гэтыя без перабольшання многія тысячы старонак працаў Лявона Юрэвіча склалі яму рэпутацыю надзвычай дасведчанага гісторыка эміграцыі. Аднак жа пачынаў ён як тэарэтык літаратуры, і памкненне да «тэарэтызацыі гісторыі», калі можна дазволіць сабе такую кантамінацыю, абсалютна відавочнае кожнаму, хто прачытаў ягоныя нядаўнія кнігі «Шмат-

галосы эпісталярыум» (2012) і «Жанры» (2013). У кожнай з іх, асабліва ў «Жанрах», прачытваецца жаданне не проста апрацоўваць і публікаваць чарговыя «архіўныя кнігі» (хоць гэта, пры дастаткова сур'ёзнай інертнасці метраполіі і вельмі слабой зацікаўленасці эпісталярным жанрам у Беларусі, таксама надзвычай важная праца), але і пранікаць у сутнасць, разглядаць і аналізаваць архіўныя тэксты ў рэчышчы пэўнага гістарычнага, сацыялагічнага ці літаратурнага сюжэту, тэарэтычнай «гісторыйкі» з пачаткам і працягам. Яна ж, прыватная гісторыя, пры перакрыжаваным цытаванні дае больш складаную карціну, фармуе каларыт і істотную праблему. Не заўсёды і не ў кожным артыкуле памянёных дзвюх кніг гэтая праблема датычыць тэорыі літаратуры наўпрост, але вектар выразна бачны і наўрад ці можа аспрэчвацца абазнаным чытачом.

«Літштудыі», новая кніга Лявона Юрэвіча, — у нейкім сэнсе і працяг гэтых сінкрэтычных пошукаў, але ў значна большай ступені «працяг пачатку», зазірання ў прагалы беларускай тэорыі літаратуры, чым аўтар займаўся яшчэ ў васьмідзясятыя і дзевяностыя гады мінулага стагоддзя, абагуліўшы свой досвед у «Каментарах» (1999). Менавіта ў гэтым ключы пачынаўся Лявон Юрэвіч, і «Літштудыі» не тое каб закальцоўваюць яго-ны навуковы шлях (Божа, барані Юрэвіча ад маўчання), але нагадваюць чытачу, што тэарэтык, нават калі і выходзіць папаліць на дзясяткі гадоў, усё роўна вернецца да свайго ўлюбёнага, патаемнага.

Я нездарма кажу «патаемнага», бо ў адрозненне ад досыць зухаватых гістарычна-літаратурных працаў Юрэвіча гэтая кніга зверне чытача ў свет містычнага провіду, у метафізічныя лабірынты непрачытаных твораў, высветліць новыя грані ўсім вядомых дыяментаў. Так, і гэта таксама адна з галоўных жарсцяў Юрэвіча — сказаць першаму. Але адна справа — дастаць з запыленай тэчкі дакумент, і зусім іншая — прачытаць аўтара па-новаму, па-свойму. Груба кажучы, прачытаць «не так» — і гэтым праветрыць герметычную прастору літаратуразнаўчай навукі.

Часам гэтае «не так» падпіраецца самым літаратурным матэрыялам: у «Каментарах» (1999) Юрэвіч абсалютна разняволена цытаваў мацерныя вершы Алеся Салаўя і эратычную лірыку Рыгора Крушыны: і адно, і другое для тагачаснага беларускага літаратуразнаўства — тэма непажаданая і «недысертабельная». Сёння ж, уключаючы старыя артыкулы з «Каментароў» у «Літштудыі», аўтар паказвае: у прынцыпе, за васямнаццаць гадоў мала што й змянілася — адно выйшлі на радзіме прыстойныя аднатамовікі выбраных твораў Крушыны, Салаўя ды таго ж Юхнаўца і Віцьбіча (да многіх Юрэвіч прыклаў абедзве рукі). Але асэнсаванне гэтых аўтараў працягвае жадаць лепшага, і сур'ёзныя працы пана Лявона, напісаныя ў 1990-я, застаюцца актуальнымі — а часам і адзінымі нармальнымі разборамі сабжу.

Гаворачы пра сутыкненне старога і новага ў «Літштудыях», варта ўсё ж разумець, што кніга не мае характару другога выдання «Каментароў». Хутчэй, гэта вельмі акуратна складзеная тэарэтычная работа, дзе ёсць яўная і даволі строгая кампазіцыя, што дазволіла аўтару без шкадавання адкінуць многія тэксты 1999 года, якія гэтай кампазіцыі не пасавалі. Асноўным героем, прадметам і аб'ектам «Літштудыяў» я б назваў мастацкі час — некалі пра яго цікава пісаў рускі акадэмік Ліхачоў, на сваім рускім матэрыяле, безумоўна. Беларускі мастацкі час — з'явішча зусім яшчэ

мала даследаванае, і Лявон Юрэвіч кладзе такім парадкам у азначаную галіну літаратуразнаўства прыстойную цагліну, калі не сказаць — залівае фундамент. Найвыдатнейшым чынам у гэтую ідэю кладуцца ягоныя колішнія, яшчэ аспіранцка-метрапольныя працы па гістарычнай прозе (Язэп Дыла, Вацлаў Ластоўскі). Але дзе час, там і бясчассе, трансцэндэнцыя, тагасвет — і зноў жа прывабна выглядаюць у гэтым святле дэманы і страхі жыцця Янкі Юхнаўца, Святаслава Каўша, апалагет надчасавага эратызму Рыгор Крушына.

Гэта — што да старых тэкстаў. Несумненна, чытач заўважыць водападзел, бо якраз тут Юрэвіч датрымлівае канон класічнага літаратуразнаўчага тэксту, яшчэ не эксперыментуючы з гэтым жанрам. Разам з тым, ягоныя тэарэтычная працы па гістарычнай прозе і дагэтуль вельмі свежа чытаюцца, бо аўтар быў абсалютна далёкі ад усякай неабавязковай саломы і ў сваіх разважаннях выказваў канцэнтраваныя празарэнні што да міфалагізацыі гісторыі ў беларускай літаратуры, неаднаразова — нават робячы агляд той ці іншай тэмы — выходзіў за межы агульнапрынятых ацэнак.

У новых артыкулах вышэйзгаданы мастацкі час ловіцца даследчыкам пры дапамозе некалькіх жанраў і падыходаў. Перш за ўсё трэба гаварыць пра казку, у жанры якой час нярэдка рухаецца нелінейна і непаслядоўна — залежна ад задумы. Юрэвіч піша пра эміграцыйную казку як жанр, які разбівае маналіт выгнанніцкай сур'ёзнасці, змагарства, выводзіць эмігранцкі побыт са зніжанага факту — у літаратурна ўхвалены. Гэтая работа найперш пра функцыянаванне жанру, але вось поруч з эміграцыйнай казкай вымыкаецца і класіка — «Сярэбраная табакерка» Змітрака Бядулі, дзе на першы план выступае смерць і несмяротнасць як асноўная спружына твору. Артыкул пра пісьменніка Анатоля Жменю (айца Лява Гарошку) таксама не выпадкова ставіцца аўтарам побач. Па-першае, Гарошка наўпрост выказваецца пра Бядулю як настаўніка. Па-другое, хрысціянскае багаслоўе, якім прасякнутая ягоная творчасць, сутыкае бядулеўскую несмяротнасць у «Сярэбранай табакерцы» з прынцыповым айцоўскім поглядам (апошні, у сваю чаргу, таксама вар'юецца паміж дагматычнасцю і свецкасцю). Расповед пра функцыю літаратурнай казкі на эміграцыі перагукаецца з аналізам рэцэпцыі Бядулі ў замежжы: чаму ён стаўся непатрэбным? чаму так цяжка прабівалася ў друк казка? бессмяротнасць у прозе Бядулі і ў апавяданнях святара Гарошкі? — усё гэта фармуе ўяўленне пра эміграцыйнае літаратурнае поле наагул. Падобныя перакрыжаваныя спасылкі ў «Літштудыях» пасля прачытання бачыш фактычна паўсюль — таксама істотная адзнака юрэвічаўскага метаду.

Было б дзіўным, аналізуючы гістарычную прозу эміграцыі, не згадаць Юрку Віцьбіча — і вуаля, ён тут. Юрэвіч падае фактычна аналіз аднаго твору — аповесці «Лшоно Габоо Бійрушалайм», дзе разасабляе некалькі пластоў часу, адлюстраваных у трох комплексах герояў: гэта спрадвечнае местачковае габрэйства, антысавецкая «праслойка» Бацькі Нілёнка (значна больш шырока асветленая ў кнізе Віцьбіча пра антыбальшавіцкія паўстанні) і двудушны Стась Галькевіч, што адмаўляецца прымаць час, у якім яму трэба жыць. Тры слаі аповесці — як тры перспектывы і варыянты жыцця, дзе кожны абірае будучыню па сабе.

Два артыкулы прысвечаныя творчасці Уладзіміра Караткевіча. Дакладней, аснову першага складае аналіз рэцэпцыі Караткевіча на эміграцыі, і

тут таксама ідзе расколіна, знайсці якую надзвычай важна для Юрэвіча: як праламляецца караткевічаўская гісторыя ў акулярах Станіслава Станкевіча і Арнольда МакМіліна? Выяўляецца, што вобраз часу, дадзены беларускім пісьменнікам, чытаецца двума крытыкамі не аднолькава, з рознымі ацэнкамі і адпаведна ўласным метадалагічным каштоўнасцям. Той жа выхад наўзбоч відавочны і ў артыкуле «Трэцяя крыніца і трэці складнік раману «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» Уладзіміра Караткевіча», дзе таксама даецца новая (абавязкова новая!) падсветка раману — гэтым разам праз аповесць «Фабрыка святых» дацкага пісьменніка Гаральда Бэргстэта (Пэтэрсэна; Harald Bergstedt (Petersen), 1877–1965) і кінастужку, знятую па ёй у 1930 годзе (з інтэрцітрамі Ільфа і Пятрова).

«А потым усе памерлі» — завяршаецца кніга пра час артыкулам «Смерць у люстэрку беларускай літаратуры», аглядам-разборам танаталагічнай праблемы ў творах беларускіх пісьменнікаў (відавочна, што замах быў зроблены сур'ёзна, як яно заўсёды ў Юрэвіча, але тэма цягне на добрую манаграфію, якую, спадзяюся, напішуць удзячныя нашчадкі). *«У беларускім прыгожым пісьменстве існуе альтэрнатыва смерці — памяць. Мо таму столькі ў нашай літаратуры вяртання — да Еўфрасінні, да Вітаўта, да Каліноўскага, да таго пункту адліку, з якога кожны пачынаецца — сам для сябе. Мы пачалі пісаць пра гісторыю, калі задумаліся над пытаннем смерці, у прыватнасці, як нацыі, калі адчулі сябе самотнымі»,* — кажа Юрэвіч, гэтым самым замыкаючы кампазіцыю кнігі, якая пачала пісацца яшчэ ў 1980-я гады і ўрэшце выходзіць у 2017-м, калі ўлады Беларусі рыхтуюцца годна сустрэць 100-годдзе кастрычніцкага перавароту. Таксама, каб не адчуваць сябе самотнымі на скразняку XXI стагоддзя…

Тое, што робіць Лявон Юрэвіч, заўжды цікава, у гэтай жа кнізе самая ідэя раскрыць беларускі мастацкі час падалася акуратна ўвасобленай не толькі дзякуючы тэме. Рэч у тым — і гэта яшчэ адна асаблівасць працы амерыканскага даследчыка, — што ён, нягледзячы на ўсю грунтоўнасць сваіх ведаў, не імкнецца стварыць «генеральнай лініі». Перабіраючы пацеркі невядомых твораў, ускосных сведчанняў, забытых імёнаў, запыленых класікаў і выпадковых іх спадарожнікаў, Юрэвіч нагадвае мне гітарыста, які вядзе сваю лінію на тонкіх сугуччах-флажалетах і стварае ўласную мелодыю, не запазычваючы чужой. Падобнай тонкасці і сціпласці відавочна бракуе нашаму літаратуразнаўству, але тым большая асалода яе нарэшце сустрэць.

Ціхан ЧАРНЯКЕВІЧ

ДА ГІСТОРЫІ ЖАНРУ ГІСТАРЫЧНА-МІТАЛЯГІЧНАЕ ПРОЗЫ[1]

У сваім разьвіцьці гістарычныя жанры жывяцца матэрыяламі зь міталёгіі, гістарычных кронікаў, летапісаў, мэмуараў, навуковых досьледаў. Пакуль грамадзкія патрэбы задавальняюцца выключна паэтычнымі жанрамі — паданьні, легенды застаюцца дастатковаю крыніцай тэмаў, калізіяў, характараў. Празаічныя жанры патрабуюць больш канкрэтнага гістарычнага матэрыялу, чым паэтычныя. І хаця міталёгія па-ранейшаму ёсьць істотнай крыніцай для малых празаічных формаў, прозе, асабліва раману, для станаўленьня й разьвіцьця неабходны даволі высокі ўзровень навуковага распрацоўваньня гісторыі. Гістарычны раман таму й асацыюецца з паняцьцем «навуковы», што зыходна прадугледжвае наяўнасьць у ім гістарычнай праўды, адпаведнасьці адлюстраваных у творы падзеяў — падзеям рэчаіснасьці. І глыбіня ды дакладнасьць перадачы фактаў, і сіла творчага ўяўленьня, здольнага ажывіць мінулае, зрабіць чытача зацікаўленым саўдзельнікам яго, — аднолькава неабходныя для гістарычнага раману. Але калі здольнасьць пранікнуць скрозь смугу часу, убачыць і паказаць мінулае ў такой жа ступені яскрава й выразна, як і сёньняшняе, цалкам залежыць ад таленту пісьменьніка, дык летапісы, кронікі, сьведчаньні, успаміны сучасьнікаў, як зыходны матэрыял гістарычнага раману, павінны быць да гэтага часу асэнсаваныя гісторыкамі і ўведзеныя ў навуковы ўжытак — само мінулае мусіць стаць тэмай навуковых дасьледаваньняў.

У расейскай і польскай літаратурах гістарычны раман узьнікае ў часы Асьветніцтва, у XVIII ст., як адказ на імкненьне асьветнікаў пераасэнсаваць мінулае, сьцьвердзіць свае грамадзкія ідэалы ў супрацьстаяньні й адмаўленьні папярэдніх філязофскіх, грамадзка-палітычных і маральна-этычных поглядаў[2]. Эвалюцыя гістарычнага мысьленьня ў гэты час дасягае дастатковага ўзроўню для пастаноўкі такой задачы, а разьвіцьцё літаратуры — для стварэньня мастацкай формы, прыдатнай для яе выражэньня.

---

[1] Тэксты аўтара падаюцца ў арыгінальным правапісе.

[2] Липатов, Александр. Исторический роман: общие закономерности и национальная специфика (русско-польские типологические параллели XVIII — середины XIX века) // Славяноведение. 1993. № 3. С. 19.

«[Тагачасныя] беларусы як этнас у культурных адносінах знаходзіліся ў стане летаргічнага сну й не былі рэпрэзэнтаваныя на культурнай мапе Эўропы. Больш таго, беларусы прыйшлі ў XIX ст., ня маючы акрэсьленай этнічнай самасьвядомасьці, страціўшы багатыя пісьмовыя традыцыі, з асыміляваным у культурных адносінах верхнім слоем этнасу, што ў значнай ступені было вынікам папярэдняга разьвіцьця як народу недзяржаўнага»[3].

Сытуацыя ў Беларусі з часоў Люблінскай вуніі і да XIX ст. прывяла да таго, што асноўнаю формаю захаваньня й інтэрпрэтацыі гісторыі народу, літаратураю й філязофіяй стала вусная народная творчасьць[4]. Гісторыя, адлюстраваная ў фальклёры, непазьбежна міталягізуецца, губляе рысы рэальнасьці, менавіта таму вусная традыцыя пазьней становіцца крыніцай бэлетрызаваных філязофскіх і шматлікіх мастацкіх твораў, у тым ліку вершаў, паэмаў, апавяданьняў (але не гістарычнага раману). Ян Чачот і Ян Баршчэўскі, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч і Максім Багдановіч, Янка Купала й Якуб Колас… Наўрад ці магчыма адшукаць у беларускай літаратуры XIX — пачатку XX ст. пісьменьніка, які б не спрабаваў зазірнуць у мінуўшчыну Беларусі, чэрпаючы ідэі, тэмы, сюжэты, калізіі, вобразы з вуснай народнай творчасьці.

Амаль кожны пісьменьнік падкрэсьліваў гэтую сувязь. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч у прадмове да паэмы «Люцінка, або Швэды на Літве» піша:

«Калі набыў я маленькі мой фальварчык Люцінку, пры аглядзе яго зацікавіла мяне перш за ўсё мясцовасць; дзеля гэтага стараўся я ад старых людзей, якія тут жывуць, дапытацца, ці ж мае яна якіх гістарычных паданняў — і амаль у адзін голас мне расказалі, што тут менавіта знаходзіўся калісьці, у старажытныя часы, езуіцкі кляштар з храмам божым і што ў час нашэсця шведаў, за Карлам XII, кляштар гэты разам з касцёлам ператвораны быў у кучы друзу, а манахі былі замучаны адзіна за тое, што не хацелі паказаць месца, дзе імі былі схаваны касцельныя скарбы»[5].

Купала пачынае «Курган» не з самога паданьня, а зь ягонае крыніцы: *«Паміж пустак-балот беларускай зямлі, / На ўзьбярэжжы ракі шумнацечнай / Дрэмле памятка дзён, што ў нябыт уцяклі, / Ўдзірванелы курган векавечны…»* І заканчвае паэму радкамі, якія

[3] Кузьняева, Соф’я. Нацыянальнае адраджэньне і нацыянальная сьвядомасьць беларусаў у першай палове XIX ст. // Беларускі гістарычны агляд. 1994. Т. 1. Сш. 1. С. 55.

[4] Пра гэта ў: Сянькевіч, Віктар. Вытокі беларускай нацыянальнай гістарыяграфіі і «Наша Ніва» // Запісы БІНіМ. Вып. 19. Нью Ёрк, 1989. С. 8–25.

[5] Дунін-Марцінкевіч, Вінцэнт. Творы. Мінск, 1984. С. 300.

раскрываюць шлях нараджэньня легенды: *«Лет за сотню зьвёў час, ці і болей мо' лет, / Зацьвілі пераказы ў народзе; / Кажуць людзі: ў год раз ночкай з гусьлямі дзед / З кургана, як сьнег, белы выходзе»*[6]. Відавочна, што для такога настойлівага падкрэсьліваньня ролі фальклёрнай крыніцы ёсьць свае падставы. Перш за ўсё — усьведамленьне адсутнасьці сваіх пісьмовых крыніцаў, якія б заслугоўвалі даверу. Адначасна й разуменьне таго, што паданьне — міталягізаваная гісторыя: гістарычная падзея ў фальклёрным асьвятленьні губляе сваю дакладнасьць, індывідуальнасьць, узбагачаецца фантазіяй апавядальніка, зьліваецца зь іншымі, аналягічнымі падзеямі, набывае якасна новыя рысы, уласьцівыя міту, якія канчаткова ператвараюць канкрэтную падзею ў легенду. Усе гэтыя асаблівасьці вуснай традыцыі надалі выразную адметнасьць новаму, гістарычнаму жанру.

З аднаго боку, яны набліжалі гістарычна-міталягічныя творы да фальклёрна-этнаграфічных, і таму першапачатковай задачай было пераадоленьне казачнасьці, выпрацоўка іншых, уласьцівых мастацкаму твору, прынцыпаў абагульненьня й індывідуалізацыі. І першым зь пісьменьнікаў да яе разьвязаньня наблізіўся Ян Баршчэўскі[7]. Ягоная кніга «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданьнях» цікавая ня толькі багацьцем народных паданьняў і галерэяй партрэтаў сучасьнікаў, але й вострым адчуваньнем гісторыі. Няхай гістарычныя развагі й рэмінісцэнцыі поўныя суму й перакананьня, што мінуўшчына — лепшая за цяперашчыну, а будучыня, магчыма, будзе яшчэ горшая, але ці не ўпершыню ў літаратуру разам з Баршчэўскім уваходзяць «гістарычныя» пэрсанажы, іншымі словамі, літаратурныя героі з адчуваньнем гістарычнага часу.

З другога боку, тыя самыя адметнасьці фальклёру адкрывалі перад пісьменьнікамі новыя магчымасьці для ўвасабленьня ідэяў, зьвязаных з вырашэньнем сёньняшніх і вечных праблемаў. Літаратура XX ст. раскрыла сутнасьць міталягічнага мысьленьня як катэгорыі, уласьцівай для ўсіх часоў. Пісьменьнікі ўспрымалі народныя паданьні ня толькі як адлюстраваньне гісторыі, ня толькі як шматплянавае апавяданьне аб рэальных падзеях; у пазбаўленым бытавых дэталяў, прыўзьнятым над рэальнасьцю тэксьце бачылася канцэнтрацыя гістарычна-філязофскіх уяўленьняў нацыі, матэрыял для разваг пра яе лёс і шлях, магчымасьць уплываць на сьвядомасьць чытача.

---

[6] Цытата паводле: Спадчына: Выбар паэзіі Янкі Купалы. Нью Ёрк — Мюнхэн, 1955. — 497 с.

[7] Гарэцкі, Максім. Гісторыя беларускай літаратуры. Мінск, 1992. С. 176.

Аднымі зь першых гэта ўсьвядомілі Максім Гарэцкі, аўтар першай кнігі па гісторыі беларускай літаратуры, і Вацлаў Ластоўскі, аўтар першай кнігі па гісторыі Беларусі. *«Першая ў тым сэнсе, што і пісаная яна была па-беларуску, і мінуўшчыну нашага народу насьвятляла яна зусім іначай, чымся гэта рабілася ў афіцыйных царскіх падручніках або ў навуковых працах польскіх аўтараў, якія, як і расейскія гісторыкі, не прызнавалі існаваньня ні беларускага народу, ні беларускай нацыі»*[8].

Мастацкія творы Ластоўскага не працягваюць ягоных навуковых дасьледаваньняў, гэта не бэлетрыстычная рэканструкцыя мінулага Беларусі. Шэраг ягоных твораў (як, дарэчы, і Гарэцкага) напісаны ў жанры, які значна пазьней атрымаў назву *«парабалічнай прозы»*. Тэрмін *«парабалізацыя»* (з грэцкай — параўнаньне, падабенства, супастаўленьне) абазначае блізкую да прыпавесьці (прытчы) жанравую разнавіднасьць у драме і прозе 1920-х гг. Парабалізацыя роднасная прыпавесьці паводле ўнутранай структуры. Іншасказальнасьць у ёй шматзначная (у адрозьненьне ад адназначнасьці алегорыі) і набліжаецца да сымбалю, таму часам парабалізацыю называюць сымбалічнай прыпавесьцю. Але, у адрозьненьне ад прыпавесьці, парабалізацыя не дамінуе над прадметным, сытуацыйным, а застаецца суаднесенай зь ім. *«Лягчэй за ўсё паддаюцца парабалізацыі гістарычныя творы, [...] выяўленьне падобнага ў розных эпохах выклікае думку пра зьменнае і нязьменнае, вечнае і часовае, [...] гістарычная дуга служыць мастацкім мэтам стварэньня парабалы»*[9]. У гістарычнай прозе парабалізацыя выяўляецца перш за ўсё ў стаўленьні пісьменьніка да гістарычнага матэрыялу не як да ўласнагістарычнага, а як да ўмоўнагістарычнага. Нягледзячы на магчымае фармальнае падабенства твораў-парабалаў да гістарычнай прозы, яны не гістарычныя ў поўным сэнсе, калі бярэцца сытуацыя з канкрэтнай эпохі. Такі твор пабудаваны ў адпаведнасьці з тымі задачамі, якія ставіў перад сабой аўтар, і перанесены ў пэўную, зноў жа ўмоўнагістарычную, часам храналягічна не канкрэтызаваную эпоху. Тут маем не гістарычны сюжэт, а стылізаваную фабулу, акрэсьленую гістарычнымі рамкамі.

У апавяданьні Ластоўскага «Прывід» умоўная ня толькі мінуўшчына, але й цяпершчына, умоўныя пэрсанажы. Ігнату, што *«ляжаў на печы і думаў аб сваёй паганай долі»*, зьяўляецца багіня, і *«Ігнат, шырока раскрыўшы вочы, маўчаў і... не разумеў нічога [...] паслушна ссунуўся зь печы, каб пацалаваць у руку ёй»* (вось яны,

---

[8] Сянькевіч, Віктар. Вытокі беларускай нацыянальнай гістарыяграфіі і «Наша Ніва»… С. 14.

[9] Бочаров, Анатолий. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 100.

ненавісныя пісьменьніку быццам спрадвечныя рысы беларускай мэнтальнасьці — пасіўнасьць і рабская пакорлівасьць), а багіня пасьля знаёмства з *«патомкам паўбагоў»* у роспачы кажа:

«Божа мой, колькі рабства!.. Нягрыцянскі нявольнік больш захаваў у сабе гордасьці, чым у цябе, чалавеча, асталося… Бачу, як праз доўгія вякі пагляд твой плюгавіўся пакорай, галава паклонамі, вусны лізаньнем рук нячыстых… Няволя затуманіла памяць тваю; забыўся ты людзкой назовы сваёй і гэтым сьцёр ты зь ліца свайго знамя людзкое… не, чалавеча, скарбы мае рассыплю перад табой толькі тады, як ты прыпомніш імя людзкое сваё, калі прабудзіцца ў табе адвага й гордасьць…»[10].

Цытаваная рэч характэрная для творчай манеры Ластоўскага як пісьменьніка-гісторыка. Ён ляканічны, сымбалі разьлічаныя і на дасьведчанага чытача, і на непадрыхтаванага, які бачыць толькі павярхоўны зрэз твору. Малюнак (што наагул уласьціва парабалічнай прозе) аднамерны: кожны элемэнт сыстэмы надзелены адной асаблівасьцю — той, якая адпавядае намерам аўтара і дыктуецца інтарэсамі агульнай карціны.

Як гістарычны твор апавяданьне «Прывід» дэманструе ўменьне Ластоўскага бачыць прычыны сучасных нацыянальных праблемаў ня ў зьнешніх ворагах (хоць ён і піша пра іх у іншых творах), а ва ўнутраным стане нацыі.

«Некаторыя знакамітыя нацыянальныя мастакі, якія ня выйшлі ў вялікае плаваньне, лічаць, што нацыянальнымі яны зьяўляюцца тады, калі ўсхваляюць свой народ, радзіму і жыцьцё. Гэта толькі ніжэйшы від нацыянальнага ў мастацтве. Больш высокі і сьмелы яго від я бачу ў здольнасьці мастака да нацыянальнай самакрытыкі»[11].

Аповесьць «Лябірынты» таксама нельга без агаворкі назваць гістарычнай. Хутчэй гэта мастацка-гістарычны трактат, дзе вырашаецца праблема аднаўленьня вытокаў, страчаных у выніку розных прычынаў, у тым ліку і праз жорсткія мэтады ўвядзеньня новае рэлігіі (гэтай тэматыцы прысьвечанае апавяданьне «Часы былі трывожныя»), — аднаўленьня старажытнай міталягічнай сыстэмы, якая фактычна не дайшла да нас. Іншымі словамі, праблема звароту пэўнага зводу маральных, філязофскіх, гістарычных праўдаў. У «Лябірынтах», як і ў «Прывідзе», расповед вядзецца на мяжы рэальнага. Тут мінулае і сучаснае злучыліся й прайшлі скрозь жыцьцё ды сьвядомасьць сучаснага чалавека. Пазьней гэты мастацкі прыём атрымае ў беларускай літаратуры значнае пашырэньне. Ластоўскі,

---

[10] Власт. Творы. Мюнхэн, 1956. С. 14.

[11] Гачев, Георгий. Национальные образы мира: общие вопросы: русский, болгарский, киргизский, грузинский, армянский. Москва, 1988. С. 39.

бадай упершыню, выкарыстоўвае новы падыход да рэканструкцыі мінулага, заснаваны на разуменьні гісторыі асобнага народу як канкрэтнага ўвасабленьня трансфармаваных агульных заканамернасьцяў сусьветнай гісторыі.

Час для мастацкай прозы значыць прыкладна тое, што для жывапісу — прастора. Як мастакі згортваюць звыклую трохмернасьць рэальнай прасторы ў двухмерную, складаючы рознавялікія фігуры, парушаючы пэрспэктыву, сумяшчаючы пярэдні і задні пляны, дабіваючыся акцэнтуацыі рэальнасьці або, наадварот, уяўнасьці прасторы, — гэтак і пісьменьнікі злучаюць часавыя межы твораў, каб надаць ім новы, нечаканы ракурс, паказаць чалавека й ягонае атачэньне ў незвычайным асьвятленьні. У выніку спалучэньня сучаснасьці зь мінуўшчынай, гісторыі зь легендай, у выніку накладваньня часавых плоскасьцяў — узьнікае эфэкт унівэрсальнасьці, пазачасавай значнасьці.

Так, да прыкладу, у «Лірных сьпевах» Максіма Гарэцкага сучаснасьць у злучэньні зь мінулым сама набывае рысы легендарнасьці й, разам з тым, тры часавыя плоскасьці складаюцца так, што мінулае выглядае ня менш рэальным за сучаснае. Чацьвёртая плоскасьць — чытацкі час — як бы знаходзіцца на роўных часавых адлегласьцях ад трох іншых. Так, у «Патаемным» бліскуча намаляванае ўзыходжаньне ў міталягічнай сьвядомасьці часовага да вечнага. У іншых апавяданьнях, створаных быццам бы на бытавым матэрыяле («Панская сучка», «Смачны заяц» — такіх багата ў кнізе «Досьвіткі», дзе распавядаецца пераважна пра Беларусь часоў прыгону), — аповед, показка пра канкрэтныя падзеі прачытваюцца як міт новага часу, што ўзьнікае ў рэчышчы народнай міталёгіі тае зямлі, на якой адбываюцца падзеі. Менавіта сувязь з паданьнямі, легендамі надае апавяданьню міталягічны калярыт, спрыяе актуалізацыі абагульнена-знакавага зьместу, паслабленьню канкрэтнага. Міталягізаваная падзея набывае пазагістарычнае гучаньне, бо *«міт ня ведае катэгорыі часу, жыцьцё ў міце — вечнае паўтарэньне»*[12].

Цікава, крыху адхіліўшыся ўбок, адцеміць наступны факт: эміграцыя, акрамя стварэньня новых духовых каштоўнасьцяў, паставіла сабе за мэту захаваць клясычныя творы беларускай літаратуры, творы клясыкаў, што найбольш пацярпелі ад бальшавіцкае цэнзуры. Былі выдадзеныя «Новая зямля» й «Сымон-музыка» Якуба Коласа, «Вянок» Максіма Багдановіча, «Матчын дар» Алеся Гаруна, «Спадчына» й «Тутэйшыя» Янкі Купалы, «Творы» Вацлава Ластоўскага, «Нядоля Заблоцкіх» Лукаша Калюгі, «Запіскі Самсона Самасуя» Андрэя Мрыя, «Творы» Максіма Гарэцкага, «Творы» Уладзімера

---

[12] Гулыга, Арсений. Миф и современность // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 170.

Жылкі. Адным словам, эміграцыйныя выданьні склалі «залатую бібліятэчку» нашай літаратуры, у якой былі рэпрэзэнтаваныя бадай усе клясыкі. Адзінае выключэньне — Зьмітрок Бядуля.

Натуральна, паўстае пытаньне: чаму? Гэта ж быў не «прызначаны» саветамі пісьменьнік, а нашанівец, адраджэнец. Аднак эміграцыйныя выданьні, з сваім пільным поглядам на літаратурны працэс Беларусі, добрай памяцьцю на мінулае літаратуры, а таксама сталым памкненьнем да перадруку твораў, што ўяўлялі зь сябе супраціў саветызацыі, няшмат аддавалі ўвагі постаці й творам Зьмітрака Бядулі: зрэдку зьмяшчалі адзін-другі верш (як, напрыклад, «Волат»[13]) або невялічкі твор кшталту «Малітва малога Габрусіка»[14]. І нягледзячы на тое, што ў канцы 1956 — пачатку 1957 г. газэта «Бацькаўшчына» на сваіх бачынах зьмясьціла аповесьць «Салавей», увагу да Бядулі ўсё роўна наўрад можна параўнаць зь цікавасьцю, прыкладам, да Дубоўкі або Пушчы.

Нязначная ўвага да Бядулі тлумачыцца, верагодна, тым, што ягоныя творы не былі гнаныя савецкай паваеннай крытыкай, ім не пагражала зьнішчэньне ці цэнзура (з гэтым спраўляўся сам пісьменьнік пры жыцьці), а эміграцыя, магчыма, ня бачыла анічога крамольнага для савецкай улады ў творах Бядулі.

Але ж вось у артыкуле «Ясакар-Бядуля на пазыцыях “нутраное эміграцыі”» чытаем:

«Сьледам за Купалам і Коласам ідзе ў літаратурную нутраную эміграцыю і малодшы іхні супрацоўнік у галіне адраджэнскай літаратуры Зьмітрок Бядуля-Ясакар. […] Бядуля-Ясакар ажыцьцяўляе сваю літаратурную «нутраную эміграцыю» шляхам уцёкаў у сьвет фантастыкі і беларускай народнай міталёгіі»[15].

Пра тое, што творы Бядулі — нялёгкія для раскрыцьця «нутраных плыняў», выяўленьня тайнапісу, сьведчыць і не-зьяўленьне літаратуразнаўчых працаў, прысьвечаных таямніцам ягонай творчасьці, напрыканцы 1980-х — пачатку 1990-х гг., калі, здавалася, было дазволена пісаць усё й пра ўсё. Нават болей: нешматлікія спробы аказаліся слабейшымі за папярэднія. Таму можна палічыць, што сапраўдны зьмест (гэты другі, нутраны пласт) застаўся непрачытаным, нават незаўважаным, або што такога пласту па сутнасьці няма.

Пры чытаньні Бядулевых твораў узьнікае яшчэ адно пытаньне: у які бок пайсьці па дэшыфроўку — у гісторыю, выяўленьне алюзіяў, паралеляў ці ў юдаісцкую містыку, у Кабалу, Тору? У пошук прататыпаў ці ў гіпатэтычны час, у якім адбываюцца падзеі аповесьці «Салавей»? Адзін з магчымых падыходаў прапаноўваецца ў працы

[13] Беларус. № 71. Лістапад 1961.

[14] Бацькаўшчына. № 6–7 (288–289). 11 лютага 1956. С. 5.

[15] Бацькаўшчына. № 3 (603). 25 сакавіка 1963. С. 4.

Антона Адамовіча «Беларускае літаратурна-мастацкае згуртаваньне “Ўзвышша”»:

«Часапіс “Узвышша” пачаў выходзіць якраз на пачатку [...] новае афіцыйнае рэакцыйнае лініі. У першых чатырох нумарох яго зьявілася аповесьць Бядулі “Салавей” (сьнежань 1926 г. — верасень 1927), у якой выяўлялася першая рэакцыя “Ўзвышша” на новую тэндэнцыю. Тутака Бядуля выкарыстаў гістарычны сюжэт з часоў прыгону для “пераапрананьня” сучасных яму падзеяў: у эпізодах з гісторыі прыгоннага тэатру “пераапраналася” зьмена дачыненьня бальшавікоў да беларускага тэатру, мастацтва й нацыянальнага разьвіцьця наагул. Узвышэнскі крытык Адам Бабарэка адзначыў гэтае “пераапрананьне” ў сваёй рэцэнзіі на “Салаўя”, асьцярожна назваўшы ягоны гістарычны аспэкт да некаторай ступені “дэкаратыўным”. Крытык з варожага маладнякоўскага лягеру назваў аповесьць не аўтэнтычна гістарычнай і заявіў, што аўтар не прыклаў ніякага намаганьня зрабіць яе такой.

Бядуля пашырыў мэтад “гістарычнага пераапрананьня” ўлучэньнем партрэтаў сваіх сучасьнікаў пад выглядам гістарычных асобаў (як у roman á clef — рамане з ключом). Гэтак, у прыгонным пане Вашамірскім чытач лёгка пазнаваў Крыніцкага, тагачаснага першага сакратара ЦК ВКП(б); у каталіцкім сьвятару Кураковічу — прафэсара Піотуховіча, аднаго з найбольш бліскучых і апартуністычных марксысцкіх навукоўцаў; у купцу Вольскім — маладнякоўскага паэту Анатоля Вольнага, які намагаўся пралезьці ў кола прыдворных панэгірыстаў і одапісцаў; у шляхціцу Завішу — Ігната Шыпілу, рэдактара афіцыёзнай “Савецкай Беларусі” і г. д. Як паводле фізычнага выгляду, так і паводле жыцьцяпісных фактаў гэтыя “партрэты” былі выпісаныя вельмі дакладна, за імі лёгка пазнаюцца прататыпы — такое партрэтнае падабенства дапамагала чытачу зразумець аповесьць “гістарычна”.

Поўны аналіз “Салаўя” быў бы вельмі дарэчы, але ён выйшаў бы задаўгім і заскладаным для гэтага артыкулу. Бядуля апісвае, як пан Вашамірскі, спалоханы аб’явамі бунту ў сваім тэатры, пастанаўляе зачыніць яго ды заняцца больш бясьпечнай працай — гадоўляй коней; гэтак адлюстроўвае Бядуля новую тэндэнцыю ў дачыненьні да беларускага нацыянальнага разьвіцьця ў БССР[16]*. Ідэя аповесьці*

[16] «Ідэя коней» набыла наагул цікавае адлюстраваньне ў літаратуры таго часу. Прыкладам, у байцы Кандрата Крапівы 1929 г.:

— У твае, браток, кабылы
Заўважаюцца ухілы:
Хвост направа, служыць крыва,
А налева зьвісла грыва.
— Што ты, дзядзя, што ты, мілы,
— То ж ня гора — благадаць:

выказваецца ў словах героя Сымона Салаўя: "Не хачу быць панскім салаўём". У сваёй рэцэнзіі Бабарэка сканкрэтызаваў гэтую ідэю: "прызначэньне мастацтва быць зброяй у змаганьні з пануючай клясай, а не забаўкай для апошняе". Чытачы разгадалі "Салаўя" як бліскучы апазыцыйны выпад аўтара і заклік іншых да апазыцыі супраць наступу "пануючае клясы" на свабоду й незалежнасьць мастацтва. Твор ніколі ня быў добра прааналізаваны ці "выкрыты" на балонках савецкага друку, бо савецкай герархіі было нявыгадна прыцягваць увагу грамадзтва да выпадаў супраць яе ды Бядулевых мэтадаў "пераапрананьня" і іхніх вынікаў»[17].

Арнольд МакМілін (*McMillin*), аддаючы належнае майстэрству сатырычных партрэтаў у Бядулі, тым ня менш вельмі асьцярожна выказваецца пра алегарычнасьць твору, а таксама зазначае, што цьверджаньні аб падабенстве герояў «Салаўя» да рэальных людзей далёкія ад доказнасьці[18].

Яшчэ далей пайшлі пазьнейшыя дасьледнікі. Як заключны акорд-прысуд прагучала найпазьнейшая па часе выданьня праца Івана Навуменкі, дзе аповесьць «Салавей» абвяшчаецца *«тыповай "маладнякоўскай"»*[19], а таксама сьцьвярджаецца, што *«пісьменнік залішне запалітызаваў, заідэалагізаваў свой твор. Дух жорсткай класавай барацьбы перыяду грамадзянскай вайны як бы спраецыраваў на далёкую даўніну. Аповесць "Салавей" ніяк не ўкладваецца ў рамкі гістарычнага жанру»*[20].

Пасьля публікацыі ў 1926 г. у часапісе «Ўзвышша» аповесьць «Салавей» выйшла ў 1928 г. асобным выданьнем, у якім, як і ў наступным выданьні, 1929 г., аўтар зрабіў выпраўленьні. Але асабліва значныя зьмены адлюстраваліся ў выданьні 1932 г., у прадмове да якога Бядуля зазначыў: *«Рыхтуючы да друку трэцяе выданьне "Салаўя", я нанава перапрацаваў гэтую аповесьць: падзяліў яе на тры часткі, выправіў папярэдні тэкст, даў назвы разьдзелам і дапісаў некалькі новых разьдзелаў»*. Паміж 1926-м і 1932-м — ня проста прамежак часу шэсьць гадоў, гэта амаль цэлая эпоха, па словах Уладзімера Сядуры-Глыбіннага, ад пэрыяду рэнэсансу беларускае культуры да пэрыяду змаганьня партыі зь беларускім нацыяналь-

---

Каб ня гэтыя ухілы,
Дык і цэнтру не відаць!

[17] Адамовіч, Антон. Беларускае літаратурна-мастацкае згуртаваньне «Ўзвышша» // Беларускі зборнік. Кн. 8. Мюнхэн, 1957. С. 20–21.

[18] McMillin, Arnold B. Die Literatur der Weißrussen. A History of Byelorussian Literature From its Origin to the Present Day. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen. 1977. S. 299.

[19] Навуменка, Іван. Па струнах душы. Жыццё і творчасць Змітрака Бядулі // Роднае слова. 1996. № 4. С. 24.

[20] Тамсама. С. 26.

ным рухам[21]. Гэтая аўтарская перапрацоўка робіць тры рэдакцыі «Салаўя» бадай што рознымі творамі. І тое трэба мець на ўвазе. Але відавочна іншае: нават калі ў «Салаўі» й закладзеныя ідэі, адзначаныя Антонам Адамовічам, яны былі завязаныя не на архетыпах, а на будзённым прыпадабненьні адмоўных герояў да рэальных людзей. І, як ня раз здаралася ў гісторыі, з адыходам людзей, а таксама тых, хто ведаў «адрасатаў», твор або губляў сваё крытычнае значэньне, або набываў іншае, якое аўтару мо і не ўяўлялася.

Посьпехі гістарычнае навукі 1920–1930-х гг. у Беларусі стварылі магчымасьць для зьяўленьня твораў, якія грунтуюцца ўжо не на паданьнях, а на дакумэнтах.

Адзін з найбольш значных твораў — аповесьць Юркі Віцьбіча «Арцыбіскуп і сьмерд»[22]. Здарэньне, пакладзенае ў яе аснову (забойства архіяпіскапа Язафата Кунцэвіча), па сваёй вастрыні, магчыма, і сапраўды ўнікальнае для талерантнай Беларусі. Ацэнка яго ня раз рабілася пунктам сутыкненьня людзей розных рэлігійных і палітычных поглядаў, бо ў гэтай трагічнай гісторыі ў максымальна канцэнтраваным выглядзе адлюстравалася адна з найскладанейшых праблемаў Беларусі: шматканфэсійнасьць, адсутнасьць адзінага духовага цэнтру.

Віцьбіч быў супраць таго, каб разглядаць гэтую трагедыю адно з пункту гледжаньня веры. Ён лічыў, што вельмі небясьпечна акцэнтаваць рэлігійны бок падзеі. Пазьней, ужо на эміграцыі, у палеміцы з П. Вішнеўскім[23], ён даволі падрабязна растлумачыў свае погляды.

У газэце «Беларус» (1967. №123–124) зьявіўся артыкул П. Вішнеўскага «Шляхі паняволеньня». Галоўная думка аўтара: праваслаўе й каталіцтва беларусаў неаднойчы скарыстоўваліся нашымі імпэрыялістычнымі суседзямі супраць беларускай дзяржаўнасьці. Толькі вунія мелася стацца тым моцным падмуркам, на якім магла ўмацавацца беларуская дзяржава.

У лісьце да рэдактара газэты доктара Станіслава Станкевіча (29 ліпеня 1967 г.) Віцьбіч пісаў:

«Справа вылучна ў тым, што ці варта на старонках нашае грамадзкае газэты парушаць, а тым болей у перадавіцы, вельмі дражлівыя рэлігійныя пытаньні, што й не на часе й не на месцы. І гэтак значную частку сваіх высілкаў на эміграцыі мы прамарнавалі на змаганьне з папамі розных напрамкаў, якія (папы з панамарамі і арганістамі) часта-густа не заслугоўвалі аніякае нашае ўвагі. Пры

[21] Глыбінны,Уладзімер. Доля беларускае культуры пад Саветамі // Досьледы й матарыялы. Сэрыя 2. Вып. 68. Мюнхэн, 1958. С. 9.

[22] Апошняя публікацыя аповесьці ў: Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм: даваенная проза. Мінск: Кнігазбор, 2011. С. 28–60.

[23] П. Вішнеўскі — псэўданім Пётры Манькоўскага.

гэтым у часе сваркі, на пацеху нашым “добразычлівым” суседзям ды на іхнюю карысьць, перабіралі мерку два бакі. Цяпер у гэтым сэнсе ўсё ўвайшло больш-менш у норму. Дык навошта ажыўляць колішнюю калатнечу? Калі хтосьці дагэтуль абедзьвюма нагамі стаіць у сярэднявеччы, ён мае для сваіх паслугаў безьліч нашых рэлігійных часапісаў, пачынаючы ад “Беларускае Царквы” Пануцэвіча да “Сілы Веры” Асіпчыка. [...]»

Адносна ж сутнасьці трагедыі Віцьбіч пісаў:

«Не захаваю ад Вас, што мяне (ці толькі мяне) асабліва абурылі наступныя радкі: “...сукрытая рука Масквы дзеіла найбольш эфэктыўна. Шмат дзе даходзіла да бунту ў разагітаванага натоўпу. У часе аднаго з такіх бунтаў у Віцебску ў 1623 г. быў забіты полацкі — тады ўжо вуніяцкі — архіяпіскап Язафат. Хоць жахлівае гэна здарэньне шмат каго было аціьвярозіла, усё ж яно не палажыла канца зацятаму, падсычанаму з варожых нам бакоў змаганьню: калі ў Рыме, на аснове цудаў, што здарыліся пры гробе мучаніка, абвесьцілі яго сьвятым, другі бок не астаўся ў даўгу, прадстаўляючы яго як увасабленьне ўсяго найгоршага...”

Даруйце за асабістае — мяне здаўна цікавіла гісторыя рэлігійнае вуніі ўвогуле і арх. Язафата Кунцэвіча ў прыватнасьці. Яшчэ ў № 5 “Узвышша” за 1931 г. мелася мая аповесьць “Арцыбіскуп і сьмерд”, прысьвечаная арх. Язафату. У часе кіраваньня навуковай экспэдыцыяй у 1939 г. я наўмысьля ў Віцебску шукаў ды знайшоў месца пакараньня 19 забойцаў арх. Язафата на чале з войтам Навумам Воўкам. [...]

Ужо на эміграцыі напісаў адзін са сваіх, як на мой погляд, найлепшых твораў “Паданьне аб таямнічым сьвятле”. [...] Ён прысьвечаны апошняму віцебскаму й полацкаму вуніяцкаму архіяпіскапу Язафату Булгаку, да якога стаўлюся зь цеплынёй і пашанай. Няма ў мяне гэтага пачуцьця да архіяпіскапа Язафата Кунцэвіча. Дый ці толькі ў мяне?

Далей — у Віцебску 12 лістапада 1623 г. меўся ня бунт, а паўстаньне, у якім удзельнічаў не натоўп, а народ (падкрэсьлена Юркам Віцьбічам. — Л. Ю.)»[24].

У аповесьці «Арцыбіскуп і сьмерд» Віцьбіч і малюе народнае паўстаньне, у якім удзельнічаюць усе слаі грамадзтва: і войт, і сьмерды, і гандляры, і радцы… І аб’ядноўвае іх ня вера, а нацыянальная ідэя — ідэя незалежнасьці. Нельга забывацца, што аповесьць стваралася ў час, калі панавала тэорыя клясавага расслаеньня грамадзтва і несумяшчальнасьці інтарэсаў розных клясаў, а тэма нацыянальнай незалежнасьці «малодшых братоў» бязьлітасна

---

[24] Ліст Юркі Віцьбіча да Станіслава Станкевіча. Захоўваецца ў архіве Беларускай фундацыі Крачэўскага.

перасьледавалася. Ідэя незалежнасьці нідзе ў аповесьці адкрыта не заяўленая, аднак менавіта да яе прыводзіць чытача ўвесь мастацка-вобразны строй твору. Нездарма Віцьбіч лічыць патрэбным прыгадаць пра тое, як *«ішлі з далёкай Маскоўшчыны жаўнеры й, раззлаваныя ўпорствам замкаў, палілі безабаронныя вёскі, забівалі старых і малых, гвалтавалі сінявокіх дзяўчат…»* Гэтак сутнасьць трагічнага здарэньня пераводзіцца з пляну рэлігійнай барацьбы ў плян змаганьня з захопнікамі, і вымалёўваецца галоўная ў творчасьці Віцьбіча тэма: барацьба беларусаў за сваю незалежнасьць.

Аповесьць гэтая была важная для аўтара, таму ён раз-пораз зьвяртаўся да яе ў лістах, як, прыкладам, у лісьце да Часлава Будзькі ад 13 сакавіка 1955 г.:

«Перш чым пісаць аповесьць, я пазнаёміўся з навуковымі дадзенымі з розных крыніцаў. Маю тут на ўвазе ня толькі кнігі, але й адбітыя нават у “Віцебскай Старыне” А. Сапунова дакуманты з тых, што меліся ў Віцебскім архіве. Вывучаў плян тагачаснага Віцебску-замку, назовы іхніх вежаў і брамаў, плошчы, вуліцы і завулкі. Вывучаў тагачасную беларускую мову для стылізацыі мовы герояў з пачатку XVII ст., улічваючы яшчэ пры гэтым, што мова Архіяпіскапа (беларуская з украінізмамі) розьнілася ад мовы лаўнікаў або сялянаў. Знаёміўся ў бібліятэках і музэях з тагачаснай зброяй, вопраткай, пабудовай цэркваў, палацаў і хатаў. Справа дайшла нарэшце да таго, што я проста прысьніў самую трагічную падзею забойства. І пасьля гэтага я пачаў пісаць аповесьць, якая мела посьпех у чытачоў і за якую ладне дастаў ад бальшавікоў.

Мне тым ня менш усё-ж такі цяжка сказаць, ці адбілася ў гэтай аповесьці тое, што Вы называеце “гістарычнай праўдай”. […] Пісьменьнік мае большае права на прыпушчэньні, чым навуковец нават на рабочыя гіпотэзы. Аднак і пісьменьнік ня мае права прыпусьціць тое, што зробіць несумленны журналіст (палітык), нібы паўстаньне 1623 г. зроблена Масквой. Ён ня мае таксама права на тое, што зробіць артадаксальны сьвятар, нібы забойцы Язафата Кунцэвіча перад сьцяцьцем галавы пакаяліся і прасілі аб дараваньні. Ён ня мае таксама права на тое, што зробіць казённы навуковец тыпу Бацюшкава, нібы Кунцэвіч зьяўляўся вылучна сьвядомым шукальнікам сьвятое сьмерці і падбухторваў іншых на ягонае забойства, а не аскетам, чалавекам ідэі дарэшты»[25].

Працэс стварэньня міталягічна-гістарычнай прозы напрыканцы 1920-х гг. і сур’ёзныя посьпехі гістарычнай навукі лягічна прывялі да магчымасьці зьяўленьня беларускага гістарычнага раману. Але на гэты час складваецца і ўкараняецца сталінская інтэрпрэтацыя

---

[25] Ліст Юркі Віцьбіча да Часлава Будзькі. Захоўваецца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва (далей БДАМЛМ).

гісторыі. Яе асноўны лёзунг — патрыятызм, які называюць савецкім, аднак сутнасьць ягоная найчасьцей — расейскашавіністычная.

«Пошукі “вялікіх продкаў”, хваля кінафільмаў, якія праслаўлялі расейскіх палкаводцаў мінулага — Аляксандар Неўскі, Сувораў, Кутузаў, рускія цары — Пётр I і Іван Жахлівы, шырокая плынь літаратуры, у якой усхваляліся дзеі Івана III, Дзімітрыя Данскога, узносілася ўсё “сапраўды расейскае” і высьмейвалася замежнае, зварот пераважна да сюжэтаў з расейскай гісторыі ў расейскай літаратуры, музыцы, опэрным мастацтве і драматургіі — усё сьведчыла пра тое, што разьвіцьцё культуры нашага грамадзтва ад гэтага часу будзе жорстка вызначацца інтарэсамі палітыкі і велікарускага канфармізму»[26].

На ўсёй тэрыторыі вялізнай краіны засталася адна гісторыя: перапрацаваная й падробленая расейская гісторыя. Гісторыя беларусаў (гісторыі іншых народаў СССР таксама) зьнікла. Як і шмат што іншае, беларуская гістарычная проза ў савецкай літаратуры была загубленая й згубленая якраз у момант яе магчымага росквіту.

Аднак распрацоўваньне гістарычнай і міталягічна-гістарычнай тэматыкі падхапілі беларускія пісьменьнікі, выкінутыя з афіцыйнай літаратуры — у высылку, як Язэп Дыла, Барыс Мікуліч, і на эміграцыю, як Юрка Віцьбіч, Уладзімер Случанскі, Уладзімер Сядура, Сяргей Хмара, Сьвятаслаў Коўш ды іншыя.

Пісьменьнікі на эміграцыі былі вольныя ад перасьледу, цэнзуры; іх, разьяднаных на групы і партыі, лучыла адзіная ідэя — ідэя незалежнасьці Беларусі. Разам з тым умовы эміграцыі не спрыялі літаратурнай творчасьці, а тым больш распрацоўваньню гістарычнай тэматыкі. Перашкаджаў і вымушаны занятак *«дзеля хлеба надзённага»*, і невялікая колькасьць, а часта й нядоўгае жыцьцё пэрыядычных выданьняў. Толькі пералічаных прычынаў дастаткова, каб зразумець, чаму эміграцыйная літаратура дала паэзію высокай годнасьці і ў значна меншай ступені — прозу.

З гістарычнай тэмай было асабліва складана: перашкаджала адсутнасьць базы гістарычных твораў: архіваў, дакумэнтаў, навуковых дасьледаваньняў. У прадмове да гістарычнай аповесьці «Драбы» адзначаецца:

«У. Случанскі сваёй мастацкай душой шукаў у нашай мінуўшчыне вялікіх патрыётаў, мудрых уладароў, слаўных падзеяў у гісторыі нашай Бацькаўшчыны, калі яна была вялікая і слаўная на ўсю Эўропу. Ва ўмовах эміграцыйнага жыцьця, калі чалавек ня можа карыстацца з архіваў, каб знайсьці патрэбныя матар’ялы, пошукі гэтыя былі сапраўды вельмі цяжкімі. Тэндэнцыйнае насьвятленьне гістарычных фактаў расейцамі і палякамі не задавальняла аўтара, а, наадварот, выклікала зь яго боку гостры пратэст і справядлівае

---

[26] Некрич, Александр. Наказанные народы // Нева. 1994. № 10. С. 254.

абурэньне. А бесстароньніх дадзеных, адпавядаючых гістарычнай праўдзе, бракавала»[27].

Нягледзячы на аб’ектыўныя цяжкасьці, пісьменьнікі эміграцыі здолелі зазірнуць у мінулае сваёй Бацькаўшчыны і напісаць шэраг цікавых міталягічных і гістарычных твораў. І нават стварыць новую форму мастацкага гістарычнага нарысу. Трэба адзначыць, што свой важкі ўнёсак яны зрабілі і ў навуковае распрацоўваньне розных пытаньняў мінулага Беларусі. Тут і грунтоўная Скарыніяна, і гісторыя беларускага тэатру, і антыбальшавіцкія паўстаньні…

Усё зробленае на эміграцыі не было простым працягам ужо існых у літаратуры традыцыяў. Апынуўшыся ў новым, прынцыпова не падобным да ранейшага, становішчы, літаратура павінна была знайсьці сродкі для кампэнсацыі згаданых вышэй стратаў і для мастацкай перабудовы. У міталягічна-гістарычнай прозе гэта выявілася перш-наперш у вяртаньні да вытокаў культуры — міталёгіі, у імкненьні ня проста выкарыстаць яе, але й рэканструяваць страчаныя элемэнты старажытнай беларускай міталёгіі. Гэта быў працяг у новых умовах і іншымі вобразнымі сродкамі ідэяў «Лябірынтаў» Ластоўскага.

Адным з такіх мастацка-вобразных сродкаў сталася форма сказаньня, або сказу, з даволі шырокім выяўленчым дыяпазонам: ад чыстага фальклёру да фальклярызацыі сапраўдных гістарычных падзеяў. Зь ліку сказавых твораў найбольшую цікавасьць мае «Братчына. Сказ аб падарожніках Гюргію і Саўку і аб слаўным гаспадару полацкім князю Расьціславу» Уладзімера Случанскага. У аснову «Сказу» пакладзены эпізод з гісторыі Полацкага княства XII стагодзьдзя, аб якім апавядае Лаўрэнцеўскі летапіс. Ластоўскі згадвае гэты эпізод, даючы характарыстыку асаблівасьцяў дзяржаўна-грамадзкага ладу Беларусі ў тыя часы (нататкі «Зь Беларуска-Літоўскай мінуўшчыны»):

«Беларускія землі ў пэрыяд яднаньня іх зь Літвой вызначаліся нязвычайна буйным разьвіцьцём дэмакратычнага ладу і абмежаваньнем да мінімуму княжага аўтарытэту. Запраўдным сувэрэнным гаспадаром зямлі было веча. […] Веча выбірала князя, веча і паказвала яму пуць (выганяла яго). Князь мог княжыць толькі са згоды веча. Полацкі князь жыў нават ня ў Полацку, а каля Полацку — у Бельчыцах, дзе жыла і яго дружына. У самы Полацак князі прыяжджалі толькі на запрашэньне веча або са сваімі прыватнымі справамі»[28].

---

[27] Случанскі, Уладзімер. Драбы: Гістарычная аповесьць. Мэльбурн, 1958. С. 5.

[28] Ластоўскі, Вацлаў. Зь Беларуска-Літоўскай мінуўшчыны // Беларускі Сьцяг. 1922. № 4.

Летапіс сьведчыць, што незадаволенае з князя Расьціслава веча вырашыла забіць яго й дзеля гэтага запрасіла ў Полацак на братчыну да сьвятое Багародзіцы на Пятроў дзень. Князь прыехаў, але чамусьці *«апрануўся ў броню пад вопратку»*. Верагодна, прыезд на братчыну ўзброенага госьця ня быў зьяваю звычайнай, і ўражаныя змоўцы не адважыліся на князя памкнуцца. А на другі дзень пачалі зноў заваблівацъ яго да сябе, гаворачы: *«Кляжа, прыедзь к нам у горад, ёсьць нам з табою мова»*. Князь, папярэджаны дзецкім пра веча ў горадзе і пра намер схапіць яго, *«вярнуўся назад і, сабраўшыся з дружынай у Бельчыцах, адтуль пайшоў палком (вайной), грабячы і разьбіваючы, да брата Валадара ў Менск»*.

Случанскі не адступае ад фактаў, якія падаюцца ў летапісе. Ва ўступе да твору ён даволі блізка да тэксту пераказвае зьмест летапісу. Але тым, так бы мовіць, прычынна-выніковым сувязям, што засталіся па-за летапісным тэкстам, ён надае зусім іншае гучаньне.

Героі «Сказу» Гюргій і Саўка яшчэ ў далёкіх краёх чулі многа нядобрага пра князя Полацкага. Аповеды вандроўных купцоў былі жахлівыя: князь — ірад, кат і абдзірала. Зь цяжкім сэрцам вярталіся Гюргій і Саўка на бацькаўшчыну. Аднак паступова, яшчэ па дарозе, у іх вачох вобраз князя мяняецца з адмоўнага на станоўчы. Чым больш жаляцца купцы на князя, тым больш відавочна, што праўда — на баку Расьціслава:

«І дакуль зямля яго насіць будзе? Купцоў сумленных дзесяцінай аблажыў, а ізгояў і сьмердаў полуднікамі частуе... За нашыя грошы кроўныя! Памятаеш, кум Васята, як пазалетась няўродзіца і голад наваліўся? Вось, думалася, зараблю дзе! Тры гумны засыпаных жытам меў...

— Як ня памятаць? Хіба што век не забудуся, як мне ўвесь торг з сольлю зьбіў... Каб ня “яснае сонейка Расьціслававушка”, дык і сёньня ня дзьве ладзьдзі вёў бы, а два тузіны»[29].

Колеры тут, як і патрабуе жанр фальклёрна-рыцарскага сказу, строга разьмежаваныя: усе сьветлыя аддадзеныя князю й, зразумела (зноў жа патрэбы жанру!), ягонай дачцэ-князёўне, а чорныя — купцам, якія асуджаюцца не за тое, што яны — гандляры, а таму, што ўвасабляюць антыдзяржаўныя інтарэсы.

Характэрная рыса ўсёй літаратуры эміграцыі — пасьлядоўная абарона прынцыпаў дзяржаўнасьці й асуджэньне ўсякіх праяваў антыдзяржаўных індывідуальных і групавых інтарэсаў. Натуральна, гаворка ідзе толькі пра беларускую дзяржаўнасьць. Адсюль імкненьне пісьменьнікаў-эмігрантаў — аўтараў гістарычных

---

[29] Усе цытаты даюцца паводле: Случанскі, Уладзімер. Братчына. Сказ аб падарожніках Гюргію і Саўку і аб слаўным гаспадару полацкім князю Расьціславу. Мэльбурн, 1991.

твораў — намаляваць уладароў старажытных беларускіх зямель прывабнымі й як людзей, і як палітычных дзеячаў. Варта адзначыць, што, з зразумелых прычынаў, такая пазыцыя не была ўласьцівая беларускай савецкай літаратуры.

Затое нешта падобнае назіраем у расейскай савецкай літаратуры. Здавалася б, такое самае ўзвышэньне дзяржаўнасьці, такое ж прызнаньне другараднасьці інтарэсаў асобы ў параўнаньні з інтарэсамі дзяржавы. Але гэта толькі зьнешняе падабенства. У сапраўднасьці з часоў бескампраміснай барацьбы з «усякім» нацыяналізмам расейская савецкая літаратура ўсхваляла і ўзвышала імпэрскія ідэалы, адмаўляючы права асобных нацыяў на выбар, які не супадаў з выбарам Дзяржавы. Шавінізм назваўся патрыятызмам:

«Патрыятызм — вось галоўны крытэр у ацэнцы дзеяньняў, думак і пачуцьцяў герояў гістарычнай літаратуры; патрыятызм мысьленьня аўтара — вось зыходны момант у разуменьні вартасьцяў і сацыяльнай карыснасьці яго творчасьці»[30].

І ў гэтым істотнае адрозьненьне ня толькі літаратуры эміграцыі, але і ўсіх вышэйпрыгаданых твораў беларускай літаратуры. Не ідэя «патрыятызму» кіравала беларускімі пісьменьнікамі, а імкненьне да кансалідацыі нацыі і яе незалежнасьці…

Да таго часу, калі купцы абрабавалі Гюргія й Саўку ды кінулі іх у цёмную камору, нашыя падарожнікі ўжо зьведалі «праўду» купецкіх паклёпаў. Выпадкова, ратуючыся, яны дазнаюцца пра намеры купцоў забіць князя, і ў іх не ўзьнікае сумненьня, на чый бок стаць. Пераапрануты Гюргій знаходзіць князя і папярэджвае яго. Таму князь, хаця й ня вельмі верыць перасьцярогам, усё ж надзяе кальчугу. Гюргій і Саўка зьбіраюць людзей і адольваюць забойцаў, нанятых купцамі. Свае ўчынкі Гюргій тлумачыць так: *«Наслухаўся пра цябе, княжа, ад люду Полацкага пахвалы вялікія, што шчодры ты, літасьцівы, да люду ласкавы, справядлівы…»* Як бачна, у канфлікце паміж князем і вечам аўтар — на баку князя. Менавіта князь выступае выразьнікам інтарэсаў грамадзтва, дзяржавы. Такі ідэал: мудры, справядлівы, моцны валадар і абаронца свайго народу.

Сказаньні (сказы) Случанскага (нам вядомы яшчэ ягоны вершаваны «Аброк Кіеву. Сказ аб Рацібору, тысяцкім Іскарасьценю») ня маюць спэцыфічнага для гэтага жанру элемэнту — моўнай стылізацыі. Аўтар падае сказаньне як народную легенду, ён быццам не ставарае яе, а толькі апрацоўвае захаванае народнай памяцьцю.

Значнае месца ў гістарычных творах эміграцыйнай літаратуры займаюць сны і ўяўленьні. Гэта тлумачыцца багатымі магчымасьцямі, якія адкрывае пісьменьніку такі мастацкі прыём.

[30] Юдин, Владимир. Человек. История. Память. Москва, 1990. С. 3.

Сны, памяць і мроі натуральна ўваходзяць у структуру беларускай гістарычнай прозы першай паловы XX ст. Рэальнае жыцьцё аўтараў гістарычных твораў было абмежаванае й сьціснутае незалежна ад іхных жаданьняў, памкненьняў і волі ўмовамі тагачаснага ладу. Прымус, нагляд, вывіжоўваньне ўваходзілі ў прыватнае жыцьцё й творчасьць, у няспаньне — тады як у сьне чалавек вызваляўся з-пад улады свайго часу, сваёй прасторы: прыходзіла адчуваньне волі й вольнасьці. У сьне чалавек вызваляецца і ўваходзіць у іншы сьвет, дзе рэчы мяняюць сваю прыроду. Сон зьяўляецца пераходам з аднаго стану быцьця ў другі, мастком, які злучае дзённыя зямныя вобразы й незямныя, нясёньняшнія, несучасныя ўяўленьні, надае — ці не ўпершыню — адчуваньне раскаванасьці, лёгкасьці, радасьці. Чалавек у сьне разьняволены. У сьне (будзем і надалей называць яго так умоўна) слабеюць дзённыя законы, чалавек вызваляецца ад прычыннай залежнасьці, сьціраюцца межы мінулага і сучаснага, сапраўднага і ўяўнага, магчымага і жаданага. Жыцьцё пашыраецца, падвойваецца, паглынаючы дзённую й начную рэальнасьць. Так нараджаецца сьвет, не абмежаваны трохмернасьцю. Так сон робіцца завершаным мастацкім вобразам, формай літаратурнага хранатопу. Тою мясьцінай, дзе скрыжоўваюцца прасторавыя й часавыя пэрспэктывы. Час брыняе, робіцца амаль бачным, а прастора зьнікае ў часе, гісторыі, фабуле. Пры гэтым прыкметы часу раскрываюцца ў прасторы, і яна асэнсоўваецца і вымяраецца часам.

Ствараецца новая літаратурная форма, якую магчыма суаднесьці з бачаньнем сьвету мастаком сярэднявечча. Пісьменьнік, далёкі ад вобразаў мінуўшчыны, ня мае такога пачуцьця вечнасьці, калі прашчур — ня толькі бацька або дзед, калі твае продкі — Вітаўт і Ягайла, Давыд Гарадзенскі й Рагнеда, Кірыла Тураўскі й Эўфрасіньня Полацкая…

Менавіта гэтае адчуваньне спрабуе данесьці да чытача Міхась Дубок у апавяданьні «Ці знаеш ты?..»[31]. Сон дазваляе герою ня толькі вярнуцца на Бацькаўшчыну і ўбачыць родныя мясьціны ды краявіды, якія ён даўно пакінуў, але й атрымаць новыя веды з гісторыі свайго народу. Рыцар, які зьявіўся герою ў сьне й на казачным кані нясе яго над гарамі ды марамі, задае пытаньні, ад якіх *«чырваняй зайрдзеўся твар мой, ня ведаў я, што на гэта адказаць»*. Пераканаўшыся, што герой *«не адцураўся бацькоўскага загону, не загубіўся на чужыне і толькі ня меў магчымасьці пазнаць сівой мінуласьці»*, Рыцар апавядае яму і пра веліч беларускай мовы ў часы Альгерда, і пра Высока-Літоўск, і пра Івана Багданавіча Храбтовіча, празванага Літаворам.

---

[31] Віці. 1953–1954. №№ 5, 6.

Ня даць страціць веру ў будучыню сваёй краіны, ня даць забыцца пра сваё мінулае — галоўная мэта такіх твораў. І адзінае, што засталося пісьменьніку ва ўмовах эміграцыі, — Летапіс, Гісторыя, Культурная Традыцыя, Памяць. Шматмернасьць сну напаўняе твор, пашырае рэальнасьць прамежкава-часавымі вымярэньнямі, вызваляючы яго ад трохмернасьці жыцьця і ўводзячы мінулае як чацьвёртае вымярэньне.

Часам такія творы набываюць казачную форму, там адбываецца зьмяшчэньне часавай пэрспэктывы. Герой (чалавек або народ, горад або рэч) жыве ў чароўным сьвеце. І паўсюль ён — і свой, і чужы, і далучаны да таямніцы, і нэафіт, і чалавек бяз роду, і здраднік… — казачна-вольны чалавек у часе-прасторы. У гэтым чацьвёртым вымярэньні і зьяўляецца, выяўляецца Бацькаўшчына, Беларусь, краіна казак і легендаў — краіна сапраўдных герояў.

У апавяданьні Міколы Куліковіча «Мяндоўг»[32] аўтар выкарыстоўвае прыём уяўленьня, які фактычна ёсьць аналёгіяй сну. Чытач трапляе на сьвята ўтварэньня Вялікага Княства Літоўскага й чуе каранацыйную прамову *«першага Літоўскага (Беларускага) караля й вялікага князя Мяндоўга»*:

«Народзе мой! Сягоньня дзень для нас надзвычайны, дзень сьвяточны… І не таму, што гэтую вось карону я, слабы муж, на галаву сваю ўсклаў… Дзяржава моцная хаваецца пад гэтай каронай, злучэньне ўсіх літоўскіх зямель, адзіная для ўсіх нас гаспадарка, што іншыя дзяржавы лічыцца прымушае, як роўны з роўнымі… Хавай жа, мой народзе, карону, сымбаль гэты… у думках, у сэрцы… каб з радасьцяй, аддана за сваю Бацькаўшчыну змагаліся, жылі і нат жыцьцё і кроў сваю злажылі, калі трэба…»

Адзінства народу ў інтэнцыі стварэньня дзяржавы, урачыстасьць яе нараджэньня, мудрасьць старога канцлера й зайздрасьць, змовы, ростыркі — так пачыналася жыцьцё дзяржавы. Пошук пачатку — наагул вельмі важная ідэя ўсёй эміграцыйнай думкі. Гэта, трэба адзначыць, зьвязана з адчуваньнем, якое дакладна сфармуляваў Юры Лотман:

«Тое, што мае пачатак, — існуе. Таму тыя дзяржавы, што маюць пачатак (легенды аб заснавальніках), супрацьстаяць тым, хто іх ня мае, як палітычна існыя — няісным; тыя, што могуць назваць продка, палітычна існуюць»[33].

---

[32] Віці. 1953. № 4. С. 10–13; 1955. № 2. С. 21–23.

[33] Лотман, Юрий. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» // Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. München, 1971. S. 308.

Гістарычна-міталягічныя творы звычайна пазбаўленыя побытавых падрабязнасьцяў, рэалістычных дэталяў. Гэта гістарычныя легенды, і менавіта адмаўленьне побытавай канкрэтнасьці надае ім характар узьнёсласьці, прыўзьнятасьці, той перакананасьці, што ўласьцівая народным паданьням, для якіх нібыта сам час адбірае толькі тое, што павінна застацца ў памяці народу.

«ЛЯБІРЫНТЫ» ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА: спроба разгорнутага камэнтара выбраных месцаў

Мэтады спазнаньня й асэнсаваньня рэчаіснасьці фармаваліся цягам не аднаго тысячагодзьдзя, і мітамысьленьне, якое грунтуецца на ўяўленьні, складала базавую стадыю гэтага працэсу. Менавіта ўяўленьне служыла інструмэнтам спазнаньня, вынікі якога рэалізоўваліся ў мітах. Сэміётыка мітамысьленьня невычарпальная, але найчасьцей прыхаваная, часам нябачная. Мы маем справу зь літаратурнымі сюжэтамі, сакральнымі тэкстамі, археалягічнымі помнікамі. А першасны сэнс? Вобраз сьвету, вобраз чалавека?

Сэміясфэра была некалі мітасфэраю, міталягічнае мысьленьне разгортвалася як асобная мова, герархічная сыстэма кодаў, што патрабуюць спэцыяльнага дэшыфроўваньня. Тэрмін «міт» можа быць перакладзены з грэцкае мовы як «слова», «паданьне». У адрозьненьне ад іншых лексэмаў з блізкаю сэмантыкаю, да прыкладу, «лёгас», «міт» зьмяшчае ў сабе Ісьтасьць, надзеленую сілай найвышэйшага лёгасу. Сілу міту надае ягонае паходжаньне, бо міты — рытуальныя тэксты, вытворныя ад абрадаў. Міталёгія дае адказы на асноўныя пытаньні чалавечага быцьця, гаворыць пра касмагонію, рытуалы. Сапраўды, кожны рытуал узнаўляе Сьвятую гісторыю, апавядае пра сутнасьць Космасу. Ён мацнейшы за мову, якая здольная толькі апісаць, а не паўтарыць дзеі Найвышэйшага.

Паходжаньне міту зьвязанае з рытуалам. Рытуал — гэта драматызацыя міту ў асобах і рэчах. Міт жа выступае як вэрбалізацыя рытуалу, яго тлумачэньне. Сказанае дае падставы лічыць, што «сьвятарная драма» паганскага абраду спачатку разыгрывалася і толькі зь цягам часу стала апісвацца Словам.

Драма — дыялёг, драма — слова-дзея. Нават маналёг у ёй зьвернуты да аўдыторыі — таго сьвецкага, дэсакралізаванага жыхара сьвету, да якога зьвяртаўся ўдзельнік першай «сьвятарнай драмы» — рытуалу. Але ж мы сёньня палоньнікі прычынна-выніковага сьвету. Кожнае слова, рэпліка — для нас пытаньне «чаму» або «навошта» і адказ «бо». У літаратуры гэта называецца сюжэтнасьцю твору. Сюжэт можа ісьці паралельна некалькімі лініямі, можа быць прыхаваны, але павінен быць абавязкова. У мітах жа прычынна-выніковага сюжэту няма. Яны разгортваюцца па прынцыпе аналёгіі, прэцэдэнту. Старажытная рэлігія, касмаганічны міт адказвае ня

толькі на пытаньне «як было», але й «як ёсьць», бо касмагонія не належыць мінуўшчыне, а працінае сабою ўсю рэчаіснасьць.

Рэлігійны культ немагчымы без эзатэрыкі. Міты зьмяшчалі сапраўднае веданьне й хавалі яго ад неўтаямнічаных, бо яно небясьпечнае перш за ўсё для саміх прафанаў — Ісьтасьць можа зламаць непадрыхтаванага, а можа проста схавацца ад яго, і той ніколі больш ня выйдзе за межы марнасьці пошукаў. Так нарадзіліся містэрыі.

Гэта былі рытуалы, што трымалі ў таямніцы як веды, так і самое сваё існаваньне. Драматычнымі відовішчамі ды іншымі сродкамі містэрыі расказвалі пра паходжаньне рэчаў, прыроду чалавечага духу, сувязь яго зь целам і сродкі ачышчэньня цела, вяртаньня да вышэйшага жыцьця. Існавала нават таемная мова, яна выкарыстоўвалася ўтаямнічанымі толькі пры судакрананьні з сакральным. Амаль што кожны народ меў сваю містэрыю, сваю таемную мову, бязь веданьня якой містэрыі немагчыма зразумець.

Містэрыі нарадзіліся разам з словам, не памерлі і да сёньня.

Не адмаўляючы патаемнага ў творах мінулага, Умбэрта Эка менавіта ў сучаснай культуры бачыць асаблівую схільнасьць да няпэўнасьці, падкрэсьлівае тыя працэсы, якія аддаюць перавагу полю магчымасьцяў перад адназначнай пасьлядоўнасьцю падзеяў, ствараючы амбівалентныя сытуацыі — адкрытыя для выбару й самых разнастайных інтэрпрэтацыяў[34].

Бадай што кожны сапраўдны мастацкі твор можна назваць містэрыяй, бо ён патрабуе ведаў і валоданьня «таемнай» мовай. Таму ня варта дзівіцца, калі аповесьць Вацлава Ластоўскага «Лябірынты» назавем беларускай містэрыяй XX ст., творам, дзе ідэі віюцца адмысловай лесьвіцай і прыступкі вядуць нас ад сонечнага сьвятла скрозь векавечны сон да мінулых пакаленьняў. Але «Лябірынты» Ластоўскага — містэрыя і ў першасным значэньні слова.

Разам з тым, аповесьць належыць да твораў, якія складаюць падмурак, фундамэнт адраджэнскай літаратуры і філязофіі. Такіх падмуркавых, грунтаўтваральных і ў гэтым сэнсе фундамэнтальных кніг няшмат, не заўсёды іх вылучаюць высокія мастацкія якасьці, калі гаварыць пра тыя творы, што належаць да мастацкай літаратуры, але заўсёды ў іх ставяцца і разьвязваюцца самыя цяжкія, найбольш балючыя для нацыі праблемы. Гэтыя кнігі пісалі людзі вялікай эрудыцыі і шырокага кругагляду, якія — можа, упершыню — адчулі надзею на адраджэньне беларускае культуры. Гісторыя беларусаў поўная стратаў, і адна зь вельмі значных для беларускай культуры — страта ўласнае міталёгіі. Пра яе былое багацьце можна меркаваць з казак, паданьняў, якія захаваліся да нашых дзён.

[34] Eco, Umberto. The open work. Cambridge, 1989. P. 44.

Спашлемся на Паўла Шпілеўскага:

«Уклад жыцьця і звычаі, паданьні і вераньні, казкі і аповесьці адгукаюцца міталягічнаю даўніною… У Беларусі да сёньня захоўваюцца ў народзе казкі і паданьні пра паходжаньне фантастычных герояў, князёў і царэвічаў, пра нябачных духаў і цудоўныя сілы, — ладзяцца сьвяткаваньні ды ігрышчы паганскага побыту. Гэта таму, што цяперашняя Беларусь некалі была галоўным сэрцам славянска-рускіх паганскіх вераньняў, дзе ў гонар багоў стваралі-ся куміры. Безумоўна, з прыняцьцем хрысьціянскай веры ідалы і капішчы былі зьнішчаныя, але паданьні захаваліся, данесшы да нас уяўленьні пра вераньні продкаў. Гэтаму спрыяла і тое, што хрысьціянства ўмацавалася не адразу; паданьні знаходзілі сабе апору ў паганскіх вераньнях. Такім чынам жыхары сучаснай Беларусі, будучы хрысьціянамі, усё яшчэ мелі нагоду захаваць паняцьці і ўяўленьні пра паганскае жыцьцё. Прайшло некалькі стагодзьдзяў пасьля ўсталяваньня хрысьціянства на Беларусі, а паданьні пра духаў, таемныя сілы, вядзьмарак, заклятых людзей, русалак, пярэваратняў ды іншых страшыдлаў-пачвараў ня сьцерліся, але зь цягам часу ўвасобіліся толькі ў паэтычны вымысел і набылі маляўнічы калярыт у вуснах апавядальніка.

Такая Беларусь сёньня!.. І таму ня можа не зьвяртаць на сябе ўвагі адукаванага чалавека, які імкнецца пазнаёміцца з старадаўнім побытам сваіх аднапляменьнікаў… Нас цікавяць паданьні і вераньні старажытных грэкаў і рымлянаў, мы пішам пра іх звычаі, міталёгіі, мову, нават застольлі; чаму ж не пісаць пра родную Беларусь, якая так багатая сваімі самабытнымі звычаямі, міталёгіяй, мовай і, нарэшце, ігрышчамі і сьвяткаваньнямі»[35].

Нават калі й ня поўнасьцю пагадзіцца зь цьверджаньнем Ігната Абдзіраловіча, што Беларусь, паганская ў сваёй сутнасьці, не прыняла ні заходняй, ні ўсходняй культуры, трэба згадзіцца зь ягоным меркаваньнем, што ў выніку барацьбы заходняга і ўсходняга ўплываў зьнішчылася старажытная самабытная беларуская культура[36]. Гэтая думка Абдзіраловіча супадае зь меркаваньнем Ластоўскага:

«Для ваяўнічага хрысьціянізму, які нішчыў усё паганскае, усе старой веры — і сьвятары, і грубыя шаманы, і варажбіты — былі агульна пагарджанымі жрацамі. Гэтая стараверная, з высокай культурай, інтэлігенцыя брыдзілася змагацца забойствамі з новай

[35] Шпилевский, Павел. Белоруссия в характерических описаниях и фантастических ее сказках // Пантеон. Т. 8. Кн. 4. Санкт-Петербург, 1853. С. 72.

[36] Абдзіраловіч, Ігнат. Адвечным шляхам: Дасьледзіны беларускага сьветагляду. Мінск, 1993.

верай і эмігравала ў глухія пушчы на ўзьмежжы стараверная і аднавернай зь імі Жмудзі»[37].

Дзеячы беларускага адраджэньня, у тым ліку й Ластоўскі, добра разумелі важнасьць вяртаньня да культурных вытокаў — каранёў нацыянальнай самасьвядомасьці. Кастусь Езавітаў сьведчыў:

«[Ластоўскі] быў чулы і просты чалавек, паэт і навуковец, троху містык, якога цягнула да ціхае і пладавітае габінэтнае працы ў адзіноце, калі асабліва ясна працуе галава і шчыра адчыняецца сэрца для глыбокіх пачуцьцяў любові да Бацькаўшчыны»[38].

Ластоўскі сынкрэтызмам сваёй дзейнасьці нагадвае постаці Рэнэсансу: гісторык і філёляг, публіцыст і пісьменьнік, бібліёграф і кнігазнаўца, грамадзкі й палітычны дзеяч. Успаміны Яўхіма Кіпеля раскрываюць перад намі яшчэ адзін бок зацікаўленьняў Ластоўскага:

«Жывучы ў Летуве, Ластоўскі навязаў сувязі з парапсыхолягамі ў Парыжы і часамі езьдзіў туды для экспэрымэнтаў. [...] Ім было прапанавана адчыніць у Акадэміі катэдру парапсыхалёгіі. У той час камуністы глядзелі на парапсыхалёгію як на шарлатанства. Вядома, Ластоўскі ня быў невукам ці прымхліўцам. На думку парапсыхолягаў, чалавечы арганізм вылучае электрычныя хвалі, але органы, якімі можна лавіць гэтыя хвалі, ёсьць не ўва ўсіх людзей — у большыні яны атрафіраваныя, аднак сярод людзей ёсьць і такія, што здольныя ўспрымаць гэтыя хвалі. Ластоўскі цьвердзіў, што сам быў сьведкам праяваў такіх здольнасьцяў.

На гэтую тэму Ластоўскі ў Акадэміі зрабіў некалькі дакладаў, у якіх распавёў пра індускіх ёгаў, пра людзей, якія валодалі здольнасьцю ўгадваць чужыя думкі, пра ведзьмаў. Цікава, што да ведзьмаў залічалі жанчын, якія з завязанымі вачыма пазнавалі людзей або маглі назваць таго, хто стаяў за сьцяною. Таксама Ластоўскі ў кароткіх рысах аналізаваў дзейнасьць знахароў, якая ў большыні выпадкаў спалучана з прыроджаным гіпнозам. Менавіта Ластоўскаму належыць аўтарства інструкцыі для краязнаўчых гурткоў — як трэба вывучаць знахароў на вёсцы. Ён хацеў даведацца, ці ёсьць такія людзі сярод нашага народу. Аднак ідэя гэтая была ўспрынятая скептычна і інструкцыю не прынялі»[39].

Ластоўскі, як ніхто іншы, усьведамляў ролю міталёгіі ў нацыянальнай культуры, ведаў, што параўнальнае вывучэньне міталёгіі сьцьвярджае агульнасьць мітатворчасьці ў культурах розных народаў.

---

[37] Власт. Творы. Мюнхэн, 1956. С. 80.

[38] Цыт. паводле: Міхнюк, Уладзімір. Справа Вацлава Ластоўскага // Маладосць. 1993. № 8. С. 205.

[39] Кіпель, Яўхім. Эпізоды. Выд. 2-е, дапрац. Мінск, 2013. С. 121–122.

«Тое, што мы бачым у Грэцыі, паўтараецца ўсюды, дзе толькі цывілізацыя людзкая даходзіла да вышэйшых ступеняў: і ў Асырыі, і ў Бабілёне, і ў Эгіпце, і ў Індыі, у Кітаі і Японіі. [...] Нашае няшчасьце ў тым, што край наш ня мае ні годнага да будоўлі каменьня, ні капальняў мінэралаў, а з гэтае прычыны адзіным, годным да будовы матар'ялам было дрэва, і нашыя мастацкія будоўлі былі драўляныя, малатрывалыя. Нашыя пісаныя памятнікі не на камянёх высякаліся, але начыркаліся на бяроставых пласткох, якія лёгка запаляліся і гнілі. Скажэце, каб у Эгіпце, Індыі, Бабілёне была драўляная культура, дык ці ведалі-б мы сяньня што-колечы аб ёй? Не!»[40]

Ластоўскі добра ведаў гісторыю старажытнага Полацку, чуў пра існаваньне шматлікіх падземных хадоў, якія злучалі манастыры й храмы, лёхаў, тайнікоў, дзе захоўваліся скарбы й найбагацейшая ў Вялікім Княстве Літоўскім бібліятэка Сафійскага сабору. Нездарма дзея аповесьці «Лябірынты» разгортваецца ў Полацку, у падзямельлях Верхняга Замку. У творы аўтару ўдалося спалучыць ідэі параўнальнае міталёгіі з фактамі і легендамі полацкае мінуўшчыны:

«Старая веда й старая культура ня загінулі. Кажуць людзі, а хто-ж ведае, ці ёсьць у гэтым хоць кропля праўды, пад Верхнім Замкам, за магілай няведамага валадара, ёсьць склады з багацьцямі вялікімі. Кажуць, у вабход абшырнай грабніцы, направа, ёсьць мураваны праход крокаў на 60 удоўжкі, і празь яго ўваходзіцца ў сховы із старымі кнігамі. Часткай пісаны яны на дошчачках, часткай на бярозавых пластох. Зложаныя кнігі ў каваных серабром скрынях, у сярэдзіне абітых скурай. З гэтай кніжні пракавечнай ёсьць ход у скарбец... Толькі дужа страшна ісьці там»[41].

Першае і бадай што самае істотнае пытаньне, якое паўстае пры чытаньні аповесьці: пра што «Лябірынты» і чаму менавіта «лябірынты»?

Лябірынт — сусьветная рытуальна-магічная ўнівэрсалія. Пабудовы ў выглядзе лябірынтаў былі пашыраныя на вялізных тэрыторыях — ад фіна-вугорскіх паморскіх збудаваньняў да палацу валадара Мінаса на выспе Крыт. Гэрадот пакінуў апісаньне лябірынту, палова якога мясьцілася на зямлі, а палова — у сутарэньнях, куды забаранялася ўваходзіць староньнім. Там знаходзіліся магілы тых, хто будаваў лябірынт. У Эгіпце існаваў «нябесны лябірынт», куды траплялі душы памерлых.

Традыцыйна лябірынты вызначаюцца як аселішчы мёртвых, шырэй — як мадэль сьвету мёртвых. А калі ўлічыць, што аналягічную архітэктуру маюць і некаторыя старажытныя сьвяцілішчы й

---

40 Власт. Творы. С. 79.

41 Тамсама. С. 81.

што ў архаічнай сьвядомасьці *«аселішча мёртвых», «валадарства продкаў»* і *«магічнае валадарства»* не адрозьніваліся, лябірынт можна разглядаць шырэй: як абагульненую мадэль іншага быцьця. Прыгадайма таксама, што пасьля Галготы цела Хрыста паклалі ў склеп, а сутнасьць ягоная сышла ў Пекла, каб вывесьці адтуль праведнікаў. Ці не таму першыя хрысьціяне маліліся ў катакомбах Рыму яшчэ да нэронаўскіх ганеньняў? Сшэсьце пад зямлю сьлядамі Настаўніка сымбалізавала адыход на «той сьвет», каб перажыць уласную сьмерць і адрадзіцца духова. Менавіта ў лябірынтах адбываўся галоўны рытуал містэрыяў — ініцыяцыя. Яна й складае зьмест і сутнасьць аповесьці «Лябірынты».

Ініцыяцыя — абрад пасьвячэньня, адзін з найбольш старажытных абрадаў, які існаваў амаль ува ўсіх народаў сьвету. У Эўропе пасьвячэньні былі зьліквідаваныя адначасова зь зьнішчэньнем апошніх паганскіх сьвятыняў. Пазьней гэты рытуал захаваўся толькі ў масонаў, якія багата што ўзялі ад папярэднікаў. Ініцыяцыя сымбалізавала пераход ад марнасьці жыцьця праз мяжу сьмерці да новага, духовага быцьця.

«Я хутка глянуў на сьцяну, дзе вісеў каляндар, там відаць была дата. Гэта быў дзень, калі я прыехаў у Полацак і ўвечары 20 чэрвеня гасьцяваў у Івана Іванавіча.

— Якая сяньня дата? — спытаўся я ў “Падземнага чалавека”.

— А якая-ж, то-ж, ведама, 23 чэрвеня, — адказаў ён пасьміхваючыся.

— А калі я ў вас быў?

— То-ж вы заўчора былі ў нас, у ваўторак, а сяньня мы маем, дзякаваць Богу, чацьвер, заўтра будзе пятніца. Сьвятога Яна» [42].

Ужо сама дата, калі адбываюцца падзеі аповесьці, — невыпадковая. У старажытных календарах, у прыватнасьці друідзкім, для ініцыяцыяў найбольш спрыяльнымі лічыліся дні раўнадзенства й сонцастаяньня. Дзень летняга сонцастаяньня прыпадае менавіта на 22 чэрвеня. Невыпадкова абраная і пара — ноч. У сьвядомасьці людзей замацавалася ўяўленьне пра ноч як пра час актывізацыі цёмных сілаў. Але ж ноч папярэднічае дню. У мітах пра стварэньне сьвету першапачатковы стан быцьця, хаос, апісваецца як суцэльная цемра. Так, ноч — апазыцыя дню: ноч магутнейшая ад дня, яна больш прыродная, касьмічная і таму больш адпавядае сьвятарным рытуалам.

Падзеі, перажытыя героем у гэтую ноч, можна назваць фантастычнымі, калі застацца на яе «паверхні», ня быць «дапушчаным». Бо як жа растлумачыць паўстаньне зь мёртвых чалавека, сьведкамі сьмерці якога мы былі? Як растлумачыць рух нежывых прадметаў?

---

[42] Власт. Творы. С. 104.

Дзіўныя гукі ў сутарэньнях? І самае галоўнае: дзеля чаго адбылася Ноч?

Размовы ў гуртку ахвотнікаў старасьвеччыны былі падрыхтоўкай-выпрабаваньнем перад магчымай ініцыяцыяй новапасьвечанага. Першае выпрабаваньне чакае яго ля старадаўняе труны — корста, муміі. З старажытных часоў працэс муміфікацыі заставаўся рытуальным дзеяньнем зь вялікай рэлігійна-містычнай нагрузкай; верагодна, ён і ўзьнік як праява культу. Акрамя таго, ускосна ён сьведчыў пра адносна высокі ўзровень ведаў тагачасных людзей, бо вымагаў досьведу ў анатоміі, мэдыцыне ды хіміі, а таксама валоданьня складанымі тэхналёгіямі. Вельмі часта на саркафагах высякалі эпітафіі. Ёсьць такі надпіс і на труне, які сьведчыць, што пахаваны тут чалавек пры жыцьці быў ня проста валадаром або кніжнікам, а пасьвечаным — знаёмым з акультызмам: *«Я, Ярамір, ходы гэтыя працай многай утварыў і дэманаў пяці моцай слоў тайных на пілнаваньне давечнае ўвязаў тут. Хай уносячага сюды прапусьцяць, а на выносячым споўніцца слова»*[43].

Перад труной герой павінен даць прысягу на вечнае маўчаньне — абавязковая ўмова для кожнага, хто рашыўся прайсьці выпрабаваньне. Прысягі ў аповесьці няма, толькі вядома, што *«словы былі такія ўрачыстыя, закляцьці такія страшныя»*[44]. Можна прыблізна ўявіць сабе тэкст прысягі, бо формулы-заклінаньні ў рытуалах ініцыяцыі былі больш-менш устойлівыя. Прысяга звычайна ўключае абяцаньне захоўваць і не выдаваць ні пры якіх акалічнасьцях ніводнай таямніцы з патаемных містэрыяў ніякімі магчымымі сродкамі:

«Ні маляваць, ні друкаваць, ні вырэзваць, ні пісаць, ні даваць ніякай падставы да таго, каб гэта здарылася, на любой рэчы пад небам, рухомай і нерухомай, на якой бы яна магла быць прачытаная або зразуметая. Калі ж клятва будзе парушаная — няхай шыя будзе перарэзаная, язык вырваны з коранем і зарыты ў марскім пяску пры нізкай вадзе, там, дзе прыліў і адліў кожныя дваццаць чатыры гадзіны»[45].

Пасьля складаньня прысягі ў «Лябірынтах» пачынаюць адбывацца зусім неверагодныя падзеі: праваднік гіне, а герой знаходзіць на ліхтары надпіс *«Обятопрыімчэ, прымі другога, з чары тайн піўшага»*. Ён *«стараўся ўцяміць ягонае значэньне… Ці-ж бы “Падземны чалавек”, згодна з гэтым правам, павінен быў за раскрыцьцё мне тайны заплаціць сваім жыцьцём?»*[46] Герой сумняваецца, але ўсё ж

---

[43] Власт. Творы. С. 85.

[44] Тамсама.

[45] Пыпин, Александр. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. Петроград, 1916. С. 52.

[46] Власт. Творы. С. 87.

такі пагаджаецца: факты гавораць за тое, што *«Падземны чалавек»* стаўся *«другім, піўшым з чары скрытыя веды»*.

Бясспрэчна, ініцыяцыя накіраваная на абуджэньне пачуцьця містычнага адзінства чалавечай прыроды з боскаю. Тут мы знаходзім супадзеньне рытуалу пасьвячэньня з касмаганічнымі ўяўленьнямі. Ініцыюецца боскае. Ня толькі памірае Хаос, каб даць жыцьцё Космасу. Памірае чалавек, каб даць жыцьцё іншаму — у самім сабе! У містэрыях Ізіды нэафіт, паміраючы, сыходзіў у падземны сьвет, бачыў сьвятло ў поўнай цемры[47]. Ён праходзіў усе ступені перараджэньня, усе ступені касмаганічнай ахвяры. Новаініцыяваны суб’ект лічыўся носьбітам ведаў і чысьціні, бо паўтарыў шлях ад Хаосу да Космасу.

Герой Ластоўскага не зразумеў, што надпіс — пра яго, ён павінен памерці й нарадзіцца, дзеля чаго й ідзе на выпрабаваньні. А што выпрабаваньні сур’ёзныя — несумненна. Ініцыяцыя нясе ў сабе жахлівую пагрозу: чалавек губляе пачуцьцё рэальнасьці, і можа стацца так, што, страціўшы сувязь з адной рэчаіснасьцю, не навяжа сувязі з другою — апынецца паміж двух берагоў. Старыя каштоўнасьці загінулі, новыя шчэ ня ўзьніклі. Дух чалавека нібы ў пустэчы. Інакш кажучы, ён на той мяжы, калі дух абвяшчае яму ўсякае жыцьцё як сьмерць. Матыў сьмерці ў ініцыяцыі — *«калі пшанічнае зерне, упаўшы ў зямлю, не памрэ, дык застанецца адно; а калі памрэ, дык уродзіць багата плоду»* (Ян 12:24)[48]. Рэнэ Генон называе такі стан *«псыхічнай сьмерцю»*. Кажучы пра небясьпечнасьць ініцыяцыі, ён зазначае: *«Такі працэс, нават пад кіраўніцтвам людзей мудрых, нясе зямную небясьпеку, фізычную сьмерць (часьцей самагубства), страту памяці, вар’яцтва»*[49]. Нешта падобнае адбудзецца й з героем Ластоўскага.

Аповесьць насычаная сымбалямі: парог, дзьверы, мост, лесьвіца. Гэтыя аб’екты здаўна былі мэтафарамі пераходу да тайных ведаў, да сакральнага ўзроўню быцьця. У містычных філязофіях і містэрыях розных народаў існуе безьліч «лесьвіцаў»: брахманічная Лесьвіца, што зьяўляецца сымбалем Сямі Сусьветаў, кабалістычная Лесьвіца — сем ніжэйшых Сэфіротаў. Лесьвіца Якуба прыгадваецца ў Бібліі. А таксама Лесьвіца Мітры, розэнкройцэраў, Лесьвіца тэалягічная й г. д. Нэафіт павінен прайсьці іх, каб убачыць сьвятло — як кульмінацыю прысьвячэньня. (Тут варта згадаць ведыйскі рытуал,

---

[47] Апулей. Метамарфозы, ці Залаты асёл // Лонг. Пастушыная гісторыя пра Дафніса і Хлою. Апулей. Метамарфозы, ці Залаты асёл. Мінск, 1991. Кніга XI. С. 255–273.

[48] Тут і далей у тэкстах цытаты зь Бібліі даюцца паводле перакладу, зробленага Васілём Сёмухам. Гл.: http://knihi.com/none/Biblija.html

[49] Guénon, René. Aperçus sur l’initiation. Paris, 1964. P. 180.

пра які кажа Уладзімер Тапароў у сувязі з архаічнымі схемамі мысьленьня ў Дастаеўскага, абыгрываньнем рэлігійнай ідэі пераходу ад цемры да шырокага сьветлага сьвету[50].)

Раскрыць некаторыя фантастычныя элемэнты аповесьці можна, зьвярнуўшыся да пэўных асаблівасьцяў містэрыяў, вузлоў ініцыяцыі. Зробім гэта на прыкладзе містэрыі Одына, аднае з найбольш вядомых. У яе аснове ляжыць наступная «сьвятарная драма».

Одын, аднавокі бог, пабудаваў на вяршыні гары казачны палац і назваў яго Асгард. Там жылі 12 багоў, і нага чалавека не магла ступіць туды. На той гары было і месца сьмерці, Вальгальля, дзе памерлыя героі біліся ды балявалі. Кожную ноч іх раны загойваліся, а дзік, мяса якога яны спажывалі, прыходзіў зноў.

Бальдэр Прыгожы — скандынаўскі адпаведнік Хрыста — быў любімым сынам Одына. Ён не вылучаўся ў ваярскім рамястве: ягоны добры й чулы дух прыносіў радасьць багам, і яны ўсе любілі Бальдэра. Але дакладна як Хрыстос меў Юду, гэтак і сярод дванаццаці багоў адзін быў фальшывы — Кёкі, увасабленьне зла. Кёкі сваёй хітрасьцю й рукамі сьляпога бога лёсу забіў Бальдэра стралою з амялы. Зь сьмерцю Бальдэра зьнікла сьвятло багоў. Тады багі сабраліся, каб вынайсьці сродак ажыўленьня духу маладосьці й жыцьця; вынікам іх пошукаў сталася містэрыя.

Навапасьвечаны мусіў вярнуць Бальдэру жыцьцё. Яму адводзілася роля забітага бога. Пасьля доўгіх гадзінаў блуканьня па сутарэньнях, адмысловых калідорах і бясконцых залях нэафіт падыходзіў да выявы Бальдэра Прыгожага, якая месьцілася ў сярэдзіне залі. Толькі пасьля гэтага яму адкрываліся таямніцы. Пасьвечаны ўслаўляўся як нанова народжаны чалавек. А цяпер прачытаем у Ластоўскага:

«Урэшце, змучаны праглядам кнігаў, я надумаў абысьці бібліятэку, і з гэтай мэтай выйшаў у другую залю, а з другой у трэцюю і г. д. Прайшоўшы дзясяткі два заляў, напоўненых кнігамі, я апынуўся перад глыбокай нішай, у якой была зьмешчана фігура чалавечая з бліскучымі вачыма. У меру збліжэньня да яе, вочы фігуры штораз ярчэй сьвяцілі, прычым чулася ў іх нейкая прыцягальная сіла. Калі я быў на адлежнасьці мэтраў дзесяць ад фігуры, я ўжо ня меў сілы стрымаць сябе, нешта незразумелае цягнула наперад, і высілкам усяе волі я ня мог спыніць сябе, каб ня йсьці далей. Фігура была з жоўтага мэталю, утрая большая за натуральны чалавечы рост»[51].

Ці не адпавядае перажытае героем апісаньню містэрыі Одына?

---

[50] Топоров, Владимир. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 101.

[51] Власт. Творы. С. 103.

«У гэты мамэнт фігура правай рукой ударыла тры разы ў шчыт, які быў у яе на левай руцэ. Аглушальны патройны гук дарэшты спараліжаваў мяне, і я страціў прытомнасьць» [52]. Фантастыка? Крыпты, патаемныя падземныя хады, дзе адбываліся містэрыі й хаўтуры, былі поўныя цудаў: напрыклад, лямпады, што гарэлі стагодзьдзямі. Ёсьць дакумэнтальнае сьведчаньне, што ў Англіі селянін, выпадкова трапіўшы ў магілу розэнкройцара, ступіў на адзін з камянёў і тым самым прывёў у дзеяньне мэханізм: фігура ў латах узьнялася і ўдарыла мэталічнай пікай па лямпе[53]. Гэтак жа дасьціпна былі збудаваныя й самыя лябірынты — сьвятыні містэрыяў. Адмысловае разьмяшчэньне бронзавых вазаў прыводзіла да зьмены тону й гучаньня чалавечага голасу. Кожны пакой меў свае акустычныя асаблівасьці. Гэтак, у адным памяшканьні нэафіт быццам губляў голас, а ў другім нават уздых ператвараўся ў рык; у адной залі голас Ерафанта гучэў, як званочак, а ў другой — грымеў так, што ўсё вакол трэслася й гуло. Менавіта такія цуды ўбачыў і пачуў герой. І ня дзіва, што пасьля эмацыянальнага, нэрвовага перажываньня ён страціў прытомнасьць. Ініцыяцыя скончылася.

Пэўную цікавасьць выклікае сьвятыня — той лябірынт, дзе адбывалася містэрыя. Старажытныя бажніцы вылучаліся адметнасьцю формы. Былі, напрыклад, пабудовы ў выглядзе яйка, зь якога, паводле традыцыйных уяўленьняў розных народаў, пайшлі людзі. Былі круглыя бажніцы, бо кола — сымбаль Сусьвету. Былі і ў выглядзе крыжа, бо крыж — сымбаль адраджэньня. А таксама ў форме зьмяі, крылаў і г. д. Якою была сьвятыня ў аповесьці? Мы ведаем, што ў ёй было багата выяваў багоў, а яшчэ:

«Я заўважыў, што памяшканьне, у якім я знаходжуся, мае трохкутную форму, трылук якой, звужаючыся, зыходзіўся ўверсе высокім скляпеньнем. Мне прыпомнілася чытанае некалі апісаньне славянскае сьвятыні ў Рэтры, якая была збудаваная трыбочнай фігурай, як і сама сяліба пры ёй, якая мела з трох бакоў агароду і тры брамы на ўсход, паўдня і поўнач»[54].

Бажніца, якую ўзгадвае герой і якая, напэўна, паслужыла правобразам сьвятыні ў аповесьці, вядомая з 1002 г. паводле апісаньняў Дытмара, мэрзэбурскага біскупа († 1018), і Адама, брэмэнскага каноніка († каля 1070). Да іхніх сьведчаньняў трэба ставіцца з пэўнай засьцярогай, бо, па-першае, ніводзін зь іх ня быў у Рэтры; па-другое, абодва яны – хрысьціяне й таму маглі выказвацца неаб’ектыўна.

---

[52] Власт. Творы. С. 103.

[53] Холл, Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символистической философии. Новосибирск, 1992. С. 206.

[54] Власт. Творы. С. 87–88.

Зазначым, што слова *paganus* стала лаянкавым, хаця за часы Тэртуліяна яно абазначала ўсяго толькі невайсковага чалавека, бо хрысьціяне ўяўляліся ваярствам Хрыстовым. *Paganus* — таксама жыхар вёскі, селянін: калі ўжо ўсе гарады сталі хрысьціянскімі, у вёсцы заставаліся прыхільнікі старой веры. Тым ня менш, згаданыя апісаньні — адзінае, што мы маем[55]. Горад Рэтры ў правінцыі Рэдаран быў пабудаваны трыкутнікам і меў тры брамы. Вакол гораду — сьвятасны ва ўяўленьні жыхароў Рэтры вялікі лес, дзе ніхто ня меў права секчы дрэвы. Дзьве брамы адчыненыя для ўсіх, хто хоча ўвайсьці. Трэцяя, з усходняга боку, вельмі малая, шлях да яе ляжыць каля мора й выглядае жахліва. У горадзе няма нічога, апрача памастацку пабудаванай драўлянай бажніцы, якую падтрымліваюць рогі розных жывёлінаў. Сьцены аздобленыя дзіўнымі выявамі багоў і багінь, у сярэдзіне стаяць рукатворныя багі ў панцырах і шаломах.

Больш падрабязныя весткі мы маем пра Арконскую бажніцу, апісаную Саксам Граматыкам. Гэтая бажніца супернічала ў значнасьці з сваёй сучасьніцай — сьвятыняй у Рэтры. Пасярод гораду, піша Сакс, ляжыць пляц, над якім узвышаецца драўлянае збудаваньне, вабнае ня столькі майстэрствам выкананьня, колькі велічу бога, у гонар якога тут быў пастаўлены кумір. Звонку ўсё зіхацела па-майстэрску выкананымі барэльефамі. У сярэдзіну вёў адзіны ўваход. У бажніцы стаяў вялікі, большы за чалавека, кумір з чатырма галовамі на чатырох шыях, зь якіх дзьве выходзілі з грудзей, а яшчэ дзьве — з хрыбта. У правай руцэ кумір трымаў рог з розных мэталаў, левай — упіраўся ў бок. Такою была гэтая бажніца, такою яна ўяўлялася Ластоўскаму, такою можам бачыць яе і мы. Нават фігура, якая моцна ўразіла героя падчас ініцыяцыі, магла быць часткова сьпісаная з куміра сьвятыні ў Рэтры або ў Арконе.

З гэтай залі пачынаецца новая, галоўная частка адкрыцьцяў героя «Лябірынтаў». І Правадніком, Вэргіліем, выступае полацкі аматар-археоляг Іван Іванавіч, той самы, які, запрашаючы героя ў Полацак, пісаў, што каля яго ўтварыўся гурток аматараў старасьвеччыны. *«У нашых вячорных вольных бясёдах запраўды ажываюць мінулыя вякі ў казках, легендах і фантазіях»*[56]. Іван Іванавіч прыводзіць героя ў круглую залю, *«сьцены й столь якое пакрытыя былі рысункамі, а памост — мазаікай»*[57]. Тут ён чытае бліскучую лекцыю параўнальнай міталёгіі, выяўляючы глыбокую эрудыцыю.

У асобе Івана Іванавіча — пэрсанажа аповесьці «Лябірынты» — угадваецца постаць іншага Івана Іванавіча. Таксама археоляга,

---

[55] Далей тэкст паводле: Касторский, Михаил. Начертание словянской мифологии. Санкт-Петербург, 1841. С. 6.

[56] Власт. Творы. С. 76.

[57] Тамсама. С. 89.

які таксама праз усё жыцьцё зьбіраў нацыянальныя скарбы. Іван Іванавіч Луцкевіч… Ён належаў да ліку пачынальнікаў — тых, што стаялі ля вытокаў нацыянальнага адраджэньня канца XIX — першай чвэрці XX ст. Навуковец, грамадзкі дзеяч, адзін з заснавальнікаў першых беларускіх легальных газэтаў «Наша Доля» й «Наша Ніва». Стваральнік калекцыяў, якія спрыялі вывучэньню матэрыяльнай і духовай культуры беларускага народу й якія пазьней сталіся асноваю Віленскага беларускага музэю. Можна меркаваць, што менавіта пра Івана Луцкевіча думаў Ластоўскі, ствараючы вобраз Івана Іванавіча. У гэтым кантэксьце аповесьць «Лябірынты» ўспрымаецца як даніна памяці чалавеку, дзейнасьць якога мае для Беларусі неацэннае й не ацэненае яшчэ значэньне.

Іван Іванавіч, Настаўнік, паказвае герою выяву Тройцы. Сапраўды, *«усе рэлігійныя сыстэмы ад пачатку йснаваньня ў чалавецтве сьведамае думкі прызнавалі гэтую траістасьць рэчаў»*[58]. Кожны народ меў сваю эзатэрычную і экзатэрычную рэлігію, адну для пасьвечаных, другую — для народу. Індусы, да прыкладу, мелі тры ступені пасьвячэньня. У Эгіпце таксама былі тры першыя, пачатковыя ступені, увасобленыя ў Містэрыі трыма хавальнікамі агню. У кітайцаў была вельмі старажытная Траістая Суполка, а ў Тыбэце і да нашага часу існуе паняцьце «патройны крок», зьвязанае ў «Ведах» з трыма крокамі Вішну. Паўсюль старажытнасьць выяўляе ўслаўленьне Трыяды й Трыкутніка — першай геамэтрычнай фігуры. Шумэрыйцы прызнавалі бога паветра Энліла, які разам з багіняю Пінліл даў жыцьцё Паньні, богу месяцу. Урарцкаю тройцай былі Галды, Тэйтшэба і бог сонца, імя якога засталося невядомае. Асырыйскаю тройцай былі Ашур, Адад, Шамаш. У рэлігіі Бабілёну бог сонца Шамаш складаў тройцу разам з богам месяцу Сінам і богам паветра Паману (або Ададу). Індуісцкая тройца (Трымурты) складалася з Брахмы, Вішну й Шывы, яе часта ўвасаблялі ў постаці трохгаловага бога. Тройца грэцкіх багоў — Зэўс, Пасэйдон, Аід. Натуральна, адпаведнік ёй знаходзім у рымскай рэлігіі — Юпітэр, Нэптун, Плютон. Вядомыя трохгаловыя багі ў паморскіх славянаў, у сэрбскай і кельцкай міталёгіі. І ўспамінае герой, *«што таксама ў трыкутную фігуру была будаваная слаўная, апяяная Гомэрам Троя, што ўсе бажніцы, ці то “багоды” старое славянскае веры, пасьвячоныя Найвельшаму, бацьку багоў, зваліся Троямі»*[59].

У дака-хецкую Тройцу, паводле Ластоўскага, першым уваходзіць Найвельшы, бацька багоў. Імя, якое юдэі й хрысьціяне абвясьцілі «невымоўным», — такім, нягледзячы на пашыраную думку, не зьяўляецца, але не павінна вымаўляцца — яно сымбалічнае. Менавіта

[58] Власт. Творы. С. 89.
[59] Тамсама. С. 88.

гэтае эзатэрычнае значэньне й мае на ўвазе Ластоўскі, калі піша: *«ня мае найменьня»*[60].

Другая постаць — Тур, бог сонца й плоднасьці. Пра Тура існуе багата зьвестак, праўда, часам функцыі розьняцца. (Напрыклад, Міхаіл Чулкоў называе Тура богам весялосьці[61].) Культ Тура існаваў у Рэтры. Можа, ён быў тоесны богу Радэгастаму? Шырока вядомы таксама белы тур у славянскай міталёгіі, бык ці тур у сусьветных рэлігіях. Рогі, асабліва турыныя, адыгрывалі пэўную культавую ролю (узгадайма апісаньне куміра ў Арконскай бажніцы).

Трэцюю постаць Ластоўскі называе Сіціўратам, Сівай і падае ягоны эпітэт: ярыла, яравід. Верагодна, аўтар «Лябірынтаў» меў на ўвазе Сварога (румынскі Скалаян, якога таксама называлі Траянам): сьветларогі, сьвятарогі, ярарогі. У санскрыце захавалася слова *svarga*, што было сынонімам Неба, а потым сталася ягоным азначэньнем. Тады становіцца зразумелай і сувязь зь Ярылам: яры рог: *sva-rg-a* — рог — ярарогі — Ярыла.

У сувязі з постацьцю Сварога варта зьвярнуць увагу на такую паралель. Ластоўскі вуснамі Івана Іванавіча расказвае пра першага рэфарматара Зараду з народу хетаў. Зарада *«навучыў ратайства і завёў свабодны выбар жон і жонамі мужоў... Ніхто ня мог карыстацца чужой працай. Кажны пільнаваў ладу ў сваёй сям'і і дома быў поўным сувэрэнам. За крыўды, зробленыя суседу, караў сход суседзяў»*[62].

А вось што чытаем у «Аповесьці мінулых часоў»:

«У праўленьне гэтага Фэоста ў Эгіпце зь неба ўпалі абцугі, і пачалі каваць зброю, а перш паліцамі і камянямі біліся. Той самы Фэост пастанавіў, каб жанчыны выходзілі замуж за аднаго мужчыну і захоўвалі стрыманасьць, а распусьніц загадаў катаваць. Таму і празвалі яго Сварог. [...] І пасьля яго валадарыў сын ягоны, імем Сонца, якога называюць Дажбогам»[63].

Інакш кажучы, Зарада Ластоўскага й Сварог — тая самая асоба. Лёгіка пярэваратня — продкавая форма прынцыпу эвалюцыі, якая належыць не да матэрыяльнай сфэры, а да сынкрэтычнай рэальнасьці. Ляйтматыў міталёгіі — ідэя пра пераход сьвету з адной ступені на другую, ад Хаосу да Космасу. Ініцыяцыя. На гэтай глебе ўзыдуць усе тыпы сьветапогляду, усе рэлігіі. А шлях продкаў, мітычных і рэальных, заканчваецца тым, што яны сыходзяць пад зямлю, пакідаючы па сабе знак, сымбаль, веданьне. Надзею на Адраджэньне.

---

60 Власт. Творы. С. 89.
61 Чулков, Михаил. Словарь русских суеверий. Санкт-Петербург, 1782.
62 Власт. Творы. С. 95.
63 «Се повести временных лет». Арзамас, 1993. С. 305.

Кожны пісьменьнік стварае свой сусьвет — паэтычны космас, дзе свая сымболіка, мэтафорыка, сэміётыка. Прэцэдэнт ёсьць: Сьвет створаны паводле Слова Божага. Сэміятычны сьвет мае складаную й шматмерную архітэктоніку; яна часам мітычная, часам паэтычная, часам малельня, часам — майстэрня, бывае рэальная, бывае фантастычная; сюды ж дадаецца багацьце культуры — сусьветнай і роднай, цэлыя пласты або толькі імёны. І заўсёды — Адкрыцьцё, Шчырота.

«НА ШЛЯХУ З ВАРАГАЎ У ГРЭКІ»:
праблемы гісторыі — праблемы сучаснасьці

Пачатак ХХ ст. прынёс надзею на вызваленьне. Асабліва моцна гэтая надзея авалодала беларускай інтэлігенцыяй, бо цяжка было прыгадаць другі народ з такой багатай гісторыяй, чыя мова й культура доўгія гады былі б так зьневажаныя. Ідэя нацыянальнага й дзяржаўнага адраджэньня падняла ці мала таленавітых людзей на служэньне Бацькаўшчыне, зрабіла іх асьветнікамі й прапагандыстамі беларускай гісторыі й культуры, уцягнула ў актыўную грамадзкую дзейнасьць.

Падзеі пачатку стагодзьдзя правялі глыбокі палітычны падзел у асяродзьдзі нацыянальнай інтэлігенцыі. Адныя яе прадстаўнікі зьвязалі свае чаканьні з савецкай уладай, другія, захопленыя стварэньнем незалежнай беларускай дзяржавы, не прызналі саветаў, трэція доўгі час хісталіся[64]. Сярод першых было многа выдатных дзеячаў навукі, мастацтва, пісьменьнікаў. Дастаткова прыгадаць імёны Ўсевалада Ігнатоўскага, Сьцяпана Некрашэвіча, Зьмітра Жылуновіча, Фларыяна Ждановіча, Уладзіслава Галубка. Зь цягам часу яны ўсьвядомілі нязбытнасьць надзеяў на нацыянальнае адраджэньне пры савецкай уладзе, але, адсунуўшы на другі плян сваю ўласную літаратурную й навуковую творчасьць, працягвалі грамадзкую дзейнасьць. Толькі рэпрэсіі, распачатыя сталінскім рэжымам у 1930-я гг., перарвалі іхную працу. Большасьць загінула ў турмах, канцлягерах, на этапах, некаторыя, як Язэп Дыла, выжылі, былі ў высылцы, але і там, далёка ад роднага краю, шукалі й знаходзілі магчымасьць працягваць сваю працу.

Язэп Дыла быў актыўным удзельнікам таго, што адбывалася ў 1910–1920-х гг.: працаваў на Ўсебеларускім кангрэсе ў Менску; у студзені—лютым 1918 г. ён камісар працы ў Часовым рабоча-сялянскім савецкім урадзе Беларусі. Калі ў 1924 г. быў створаны Інбелкульт, Дыла стаў яго правадзейным сябрам, а ў 1925 г. — старшынём прэзыдыюму ўстановы. Яму даручылі выяўляць рукапісы беларускіх аўтараў у архівах Масквы й Ленінграду, ён перакладаў клясычныя драматычныя творы, браў чынны ўдзел у стварэньні рэпэртуару беларускіх тэатраў, кіраваў зборам экспанатаў для тэатральнага музэю Беларусі. (Тут будзе да месца сказаць, што падчас

[64] Інстытут Беларускай Культуры. Мінск, 1993. С. 175.

навуковага камандзіраваньня ад Інбелкульту ў 1926 г. Дыла працаваў у Бібліятэцы расейскай драмы і Архіве Галоўнае ўправы ў справах друку ў Ленінградзе. Менавіта тут ён адшукаў забароненыя ў свой час п’есы Міколы Янчука й Міколы Грымоты. На жаль, сёньня лёс гэтых рукапісаў невядомы.) Язэп Дыла ўваходзіў у камісію, якая вызначала лёс будучых спэцыялістаў з вышэйшай тэатральнай адукацыяй. На базе Беларускае драматычнае студыі быў арганізаваны нацыянальны тэатар у Віцебску — БДТ-2 (пазьней — Коласаўскі). Дыла быў дырэктарам БДТ-1 (пазьней — Купалаўскі), намесьнікам загадчыка Белдзяржкіно, дырэктарам Інстытуту вывучэньня мастацтва. Неаднаразова выступаў у абарону чысьціні сцэнічнай беларускай мовы, узначальваў установы, вакол якіх групавалася сапраўды народная беларуская інтэлігенцыя, для якой адраджэньне нацыянальнай культуры было справаю жыцьця.

Пачатак творчай біяграфіі Язэпа Дылы датуецца 1909 г., калі ён напісаў свой першы празаічны абразок «Перад раніцаю». Першым надрукаваным творам быў верш «Вечар ясны, ціхі…» («Наша Ніва», 1912). Дыла вядомы як аўтар драматычных твораў, успамінаў пра Янку Купалу, Якуба Коласа, Яна Райніса, перакладчык вершаў Марыі Канапніцкай. Шэраг публіцыстычных артыкулаў дзеяча апублікавала газэта «Дзяньніца» (1918). Пры жыцьці аўтара ўбачылі сьвет гістарычныя драмы «Панскі гайдук» (пастаўленая ў 1924 г., выдадзеная ў 1926 г.), «Юнак з Крошына» (1965), аповесьць «У імя дзяцей» (1968).

Частка твораў Язэпа Дылы засталася ў рукапісах. Архіў яго ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Я. Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі налічвае 386 адзінак захаваньня. Сярод іх — фантастычны раман «Альбін I і апошні», пераклады, артыкулы, лекцыі. Гістарычная аповесьць «Сена пана Гельмерсена», як і шэраг прыватных лістоў, захоўваецца ў Слуцкім краязнаўчым музэі. Аповесьць адлюстроўвае ўражаньні ўдзельніка падзеяў 1920-х гг.

Толькі ў 1981 г., праз 100 гадоў пасьля нараджэньня й сем — пасьля сьмерці Язэпа Дылы, выйшла ягоная першая кніга, падрыхтаваная А. Мальдзісам[65]. Сярод апублікаваных у аднатомніку твораў — урыўкі зь незакончанага раману «На шляху з варагаў у грэкі». Гэта адзін зь першых гістарычных раманаў у беларускай літаратуры. Ён ствараўся падчас Другой сусьветнай вайны ў даволі складаных умовах — у саратаўскай высылцы. Дыла ня мог карыстацца архівамі, дакумэнтамі, спэцыяльнаю літаратурай — тымі крыніцамі, на якіх звычайна грунтуецца мастацкі твор, прысьвечаны мінуламу. Дачка Дылы, Ганна, пацьвердзіла: *«У Саратаве пра Беларусь ён нічога ня мог адшукаць. Тое-сёе дасылалі, але гэта*

[65] Дыла, Язэп. Творы. Мінск, 1981.

было кроплямі ў моры. Бацька карыстаўся тым матэрыялам, які быў у памяці, сваімі ведамі»[66].

Язэп Дыла на працягу ўсяго жыцьця вывучаў і асэнсоўваў мінулае Беларусі. З выкладчыцкай катэдры прапагандаваў гістарычныя веды. У розныя гады свайго жыцьця — напісаў шэраг працаў (яны захоўваюцца ў архіве Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі), прысьвечаных гісторыі Беларусі: «Вялікі закон мангола-абратаў», «Месца беларусаў сярод тубыльцаў Усходняй Эўропы», «Прааўчына славянаў і іх расьсяленьне», «Мінулае Беларусі», курс гісторыі Беларусі, прадмову да кнігі па гісторыі беларускай культуры. Таму заканамерны зварот Дылы да жанру гістарычнага раману. *«Пазбаўлены бацькаўшчыны, я мог зьвяртацца толькі да гістарычных падзей, бо валодаў веданьнем гісторыі і яе культуры. Вось чаму напісаў раман»*[67].

Гістарычны жанр дазваляе ў мастацкай форме асэнсаваць шляхі разьвіцьця чалавечага грамадзтва. Выбар часу дзеяньня залежыць ня толькі ад сымпатыяў і антыпатыяў аўтара, але, у першую чаргу, ад патрэбаў грамадзтва, ад паноўных філязофскіх і палітычных ідэяў.

У гістарычных творах савецкага пэрыяду звычайна адлюстроўваюцца крытычныя, пераломныя моманты гісторыі. Гэта абумоўлена філязофскай канцэпцыяй марксізму, якая сьцьвярджае, што разьвіцьцё чалавецтва не эвалюцыйны працэс, што самы важны й цікавы для мастака — час рэвалюцыйных зьменаў рэчаіснасьці, стваральная, творчая эпоха. У савецкіх гістарычных творах адлюстраваная гісторыя, якая рухаецца катаклізмамі й рэвалюцыйнымі выбухамі. Тэксты прасякнутыя духам жорсткай барацьбы, а не ідэяй мірнага разьвязаньня гістарычных калізіяў.

Такі погляд на гісторыю быў практычна нязьменны ў савецкім літаратуразнаўстве. Рэвалюцыя, адпаведна марксісцкай ідэі, адбылася ня ў выніку зьбегу пэўных акалічнасьцяў, а як заканамерная зьява ўсёй гісторыі. Мінулае разглядалася пры гэтым толькі як падрыхтоўка да сацыялістычнай рэвалюцыі. У сувязі з такім падыходам найбольш істотнымі ў мінулым сталіся падзеі й дзеячы рэвалюцыйных часоў. Сусьветная гісторыя пераглядалася й з гісторыі эвалюцыі чалавецтва ператваралася ў гісторыю барацьбы прыгнечаных з эксплюататарамі. Разам з тым зьмяніўся й падыход да маральных каштоўнасьцяў. Яны сталі разглядацца выключна з пункту гледжаньня карыснасьці для справы рэвалюцыі.

Для Дылы ж галоўнае ў гісторыі — не разьдзяленьне людзей, а іхнае яднаньне. Гісторыя рухаецца наперад не катаклізмамі, а культурным супрацоўніцтвам народаў. І важкасьць маральных

---

[66] Ліст Г. Дылы да Л. Юрэвіча ад 05.07.1987. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

[67] Ліст да Р. Родчанкі ад 19.10.1966. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

каштоўнасьцяў інварыянтная для ўсіх часоў, яна не адносная, а абсалютная.

У рамане Дылы «На шляху з варагаў у грэкі» няма ніводнай постаці, засьведчанай гістарычнымі крыніцамі, няма ніводнага рэальнага дзеяча мінулага. Нехарактэрнасьць такога мэтаду падачы матэрыялу для прозы савецкай эпохі пацьвярджае выказваньне Канстанціна Сіманава на II Усесаюзным зьезьдзе савецкіх пісьменьнікаў:

«Калі гаварыць аб адлюстраваньні гісторыі нашага грамадзтва ў літаратуры, трэба адзначыць, што патрабаваньне гістарычнай канкрэтнасьці зводзілася да імкненьня адлюстраваць першым плянам абавязкава й толькі найбуйнейшыя постаці. [...] Навуковы гістарызм нашых раманаў набыў у пэўнай ступені аднабокі характар, што, у сваю чаргу, было ўжо замацавана ў крытычных артыкулах, якія абвясьцілі абавязковым правілам уводзіць у раман у якасьці галоўнай фігуры найбольш вядомую гістарычную асобу свайго часу»[68].

«На шляху з варагаў у грэкі» ня мае таксама ніводнай даты, якая б дапамагла вызначыць час дзеяньня раману. Але багацьце й дакладнасьць рэаліяў, іх суадноснасьць з пэўнай эпохай дазваляюць акрэсьліць пэрыяд, убачыць, наколькі праўдзіва адлюстраваная рэчаіснасьць адпаведна рэальнаму часу. Вось некалькі прыкладаў.

Падзеі ў рамане адбываюцца да прыняцьця хрысьціянства. З гісторыі вядома, што пераход да гэтай рэлігіі (як дзяржаўнай) адбыўся параўнальна хутка: яшчэ ў 980 г. князь Уладзімер Сьвятаслававіч зрабіў спробу замацаваць паганства ў якасьці дзяржаўнай рэлігіі. У рамане паказана, што сіла паганства пакуль вялікая, што хрысьціянства не ўяўляе для яго небясьпекі. Не відаць спробаў Бізантыі прымусіць дрыгавічоў прыняць хрысьціянства. Да носьбітаў новай рэлігіі (Страцім, ягоная жонка Тэафілія) у славянскім племі ставяцца з павагай, як да роўных. З усяго роду толькі адзін Страцім — хрысьціянін (Тэафілія — грачанка). Гэта невыпадкова: адэптамі новай рэлігіі былі купцы — такія, як Страцім. *«Ужо ў 60-х гадох IX ст. частка рускіх купцоў прыняла хрысьціянства»*[69]. Улічваючы гэта, можна меркаваць, што час дзеяньня раману — не пазьней за 988 г., калі хрысьціянства было прынятае ў Кіеве як дзяржаўная рэлігія.

У творы часта прыгадваюцца варагі (варангі), прычым стаўленьне насельніцтва да іх насьцярожанае. *«Да таго ж вятрылы на ка-*

---

[68] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956. С. 96.

[69] Литаврин, Геннадий; Ангелов, Димитр. Славяне и Византия // Изучение культур славянских народов: Сб. статей. Москва, 1987. С. 63.

раблі былі не чырвоныя, як у варангаў, а сінія. Значыць, прыбывалі не ворагі»[70]*. «Тут прывыклі бачыць варангскія ладдзі з чырвонымі вятрыламі. Гэты ж карабель не меў пераду, не быў аздоблены страшыдламі з разяўленымі пашчамі ці дзюбамі... Дзіўным было тое для палачан, што па баках карабля не чырванелі радамі шчыты, за якімі звыкла вырысоўваліся шаломы ўзброеных чужынцаў-варангаў»*[71]. Вядома, што яшчэ з пачатку IX ст. на рачных шляхох нашай раўніны сталі зьяўляцца госьці з Балтыйскага мора, якія атрымалі назву варагаў[72]. Аб гэтым сьведчаць «Аповесьць мінулых часоў», жыціі сьвятых Георгія Амастрадзкага й Стэфана Сураскага. Варагі прыходзілі на тэрыторыі сучаснай Усходняй Эўропы або ваяваць, або гандляваць. Найбольш актыўнымі сталі кантакты паміж славянамі й варагамі ў X ст.

Характэрным для гандлю ў IX ст. было выкарыстаньне грошай, якія прыйшлі і з захаду, і з усходу, бо гаспадарка на той час на славянскіх землях была натуральная. Першыя грошы ўласнай чаканкі зьявіліся толькі ў X ст. Дыла й акцэнтуе на гэтым увагу. Ягоныя пэрсанажы разьлічваюцца разнастайнымі грашовымі адзінкамі: дырганамі, бізантыкамі-носьцімамі, хазарскім, пэрсыдзкім серабром, грэцкім золатам.

На гэты ж час указвае й апісаньне традыцыйнага занятку нашых продкаў — ганчарства. Усяміла робіць з гліны выяву найвышэйшага боства, Перуна, і нябожчыцы — грачанкі Тэафіліі.

«Пачуўшы крокі Трывоя, Усяміла азірнулася. Брат прынёс мех з глінай. Дзяўчына ўзяла невялікую лаўку, паклала прывезеную з сабой шырокую дошку, зверху расціснула ком гліны, паставіла ўслончык і распачала сваю работу. Як і Страцім, яна, аддаўшыся творчай працы, не заўважала нічога, што адбывалася ў пакоі... Заходзілі людзі, стаялі ля нябожчыцы, выходзілі адсюль — а Ўсяміла з адданасцю тварыла. Яна выявіла Тэю ляжачай галавой на падушцы, у вянку кучаравых кос, здолела перадаць той асаблівы выраз красы і душэўнага спакою, які прыкмеціў раней Страцім.

Якраз у гэтую пару ў пакой зайшоў Цвярдзісіл. Ён убачыў Усямілу, прыкмеціў яе работу, падышоў і доўга ўглядаўся, параўноўваючы копію з арыгіналам. Па твары яго можна было зразумець, што ён быў здзіўлены здольнасцю ганчаркі»[73].

Прылада працы Ўсямілы — шырокая дошка, якая была папярэдніцай ганчарнага кола. Дарэчы, менавіта вынаходніцтва ганчарнага

[70] Дыла, Язэп. Творы. С. 48–49.

[71] Тамсама. С. 51.

[72] Ключевский, Василий. Сочинения. В 8 т. Т. 1. Москва, 1956. С. 132.

[73] Дыла, Язэп. Творы. С. 37.

кола дазваляе падзяліць гісторыю ганчарнай працы на два вялікія пэрыяды[74].

Паводле знойдзеных гліняных рэчаў археолягі вызначаюць, што ганчарнай справай спачатку займаліся жанчыны. Усходнеэўрапейскія пісьмовыя помнікі пачатку II тыс. ужо згадваюць ганчара-мужчыну. Улічыўшы, што ў смаленскіх курганох IX ст. сустракаецца посуд, выраблены на коле (шлях Страціма пралягаў і па Смаленскай зямлі), можна зрабіць выснову: дошка, прылада працы ганчаркі, — сьведчаньне больш раньняга часу, і падзеі ў творы маглі адбывацца ў пачатку-сярэдзіне IX ст.

Такім чынам, нават павярхоўны аналіз асобных рэаліяў раману паказвае, што дзеяньне адбываецца ў сярэдзіне IX ст.

У творы ёсьць і такая падказка гістарычнага часу.

«Страто! — паклікала яна [Тэафілія] мужа. — Чуеш? Зусім як тыя гарматныя стрэлы, калі да Канстанцінопаля падступіў флот Фамы»[75]. Фама — адзінае гістарычнае імя ў рамане. Гутарка паміж Тэафіліяй і Страцімам ідзе пра паўстаньне Фамы (Хамы) Славяніна ў 821 г. Як вядома, Фама абвясьціў сябе бізантыйскім імпэратарам, сабраў войска з вольных сялянаў, жаўнераў, арандатараў, схіліў на свой бок кіраўнікоў бізантыйскага флёту й распачаў аблогу сталіцы. Але ў 823 г. ён зазнаў паразу, трапіў у палон і там загінуў. (Цікава, ці выпадкова ўзьнікае гэтае імя ў размове Страціма й Тэафіліі?)

Тэафілія — маладая жанчына, але памятае пра паўстаньне, сама чула стрэлы. Можна меркаваць, што прайшло ад той падзеі гадоў 10–15, ня больш. Значыцца, дзеяньне раману сапраўды адбываецца менавіта ў сярэдзіне IX ст.

Якія ж яны, славяны, ва ўяўленьні Язэпа Дылы?

«Аповесьць мінулых гадоў» спрыяла фармаваньню погляду на нехрысьціянаў-тубыльцаў як на людзей цёмных, дзікіх:

«А древляне живяху звѣринскимъ образомъ, живуще скотьски убиваху другъ друга, ядаху вся нечисто, и брака у нихъ не бываше, но умыкиваху уводы дѣвиця»[76].

Адпаведна летапісу, асновы маральнасьці былі прынесеныя сюды спачатку варагамі, а потым хрысьціянамі. На такую думку наводзяць і іншыя старажытныя літаратурныя помнікі, якія імкнуліся ўзмацніць асьветніцкі сэнс прыняцьця хрысьціянства. Адмаўляючы паганскую духоўную культуру, яны прыводзяць у

[74] История культуры древней Руси. Домонгольский период / Под ред. Б. Грекова. Ч. 1. Москва, 1948. С. 100.

[75] Дыла, Язэп. Творы. С. 20.

[76] Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / Сост. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. Москва, 1978. С. 30.

доказ эвангельскае цьверджаньне: *«народ, што сядзеў у цемры, убачыў сьвятло вялікае, і ўсім, хто сядзеў у краіне і цяні сьмерці, зазьзяла сьвятло»* (Мц. 4:16).

Якую пазыцыю ў спрэчцы пра культуру, «не асьвечаную» ўплывам з усходу, пра сьветапогляд тубыльцаў займае Дыла, як ягоная пазыцыя адлюстроўваецца ў рамане?

Для Дылы няма значнай розьніцы паміж асноўнымі прынцыпамі маралі адной і другой рэлігіяў. Аўтар спрабуе паказаць сутнасьць духоўных каштоўнасьцяў старажытных славянаў. Гэтак прабацька роду Цьвярдзісіл кажа Ўсяміле:

«Ты валодаеш рэдкім дарам перадаваць не толькі рысы чалавечага твару, але і выяўляць характар чалавека. Будзе да цябе просьба — створы нам новую стаць бога. Яна павінна выявіць яго ўласцівасці: магутнасць, літасцівасць да сваіх ухвальнікаў, суровасць да тых, хто заслужыў яго кару… Дар твой — ад яго, прасвяціцеля чалавечага»[77].

Цьвярдзісіл падкрэсьлівае тыя рысы Перуна, якія найбольш цэняць «барбары», якія найбольш істотныя для іх.

Дыла параўноўвае Перуна й Хрыста, існуе сугестыўнае супастаўленьне: чалавек — Бог і Бог — чалавек. Так, Пярун — суровы, і славяны гэта ведаюць. Іншым і ня мог быць бог, які, паводле выразу Сяргея Хмары, з гневу пана Сусьвету Дальбога нарадзіўся. Хрысьціяны кажуць пра свайго Бога словамі Новага Запавету: *«І ніводная зь іх [птушак] не ўпадзе на зямлю бяз волі Айца вашага»* (Мц. 10:29). Але і Хрыстос карае — нездарма яго клічуць *«ярае вока»*. Да таго ж карае ён не адных вінаватых.

«Але чаму так? Чаму ён, той нібы міласцівы хрысціянскі бог, тварэц і ўладар сусвету, тварэц першых людзей, чаму ён бывае нялітасцівы да людзей, пасылае ім такія цяжкія кары?.. Нашто ж яе пазбаўляць жыцця? Хаця б у імя дзяцей, не вінаватых яшчэ ў грахах, бог ня слаў бы смерць такім, як яна… Не! Не! Хрысціянскі бог — такі ж, як дрыгавіцкія богі, а мо' і горшы ад іх, бо ён лічыцца літасцівым, а куды больш гневаецца на людзей, чым, скажам, пярун…»[78] — разважае Страцім пасьля сьмерці жонкі.

Маральныя прынцыпы той ці іншай рэлігіі ды іх рэалізацыя, паказвае Дыла, — розныя рэчы. І тут сымпатыі аўтара, безумоўна, на баку дрыгавічоў. Верагодна, Дыла, калі пісаў раман, памятаў словы Ластоўскага (зь якім разам, дарэчы, быў у высылцы ў Саратаве):

«Візантыцкі рэлігійны прынцып у стасунку да нехрысьціянскага сьветапогляду і яго выражэньня ў літаратуры адзначаўся поўнай непашанай, а ласьне: ён чужога народнага сьветапогляду

[77] Дыла, Язэп. Творы. С. 22.
[78] Тамсама. С. 36.

не прызнаваў. Усё, што не ўкладалася ў рамкі хрысьціянства, як яго разумелі візантыйцы, лічылася адрынутым, “бесаўскім”»[79].

Дыла, знаўца гісторыі, ведаў, што зь сябе ўяўляла «рамэйская самасьвядомасьць» (самі бізантыйцы ніколі не называлі сябе ні бізантыйцамі, ні грэкамі, а «рымлянамі», у сярэдневяковым грэцкім маўленьні — рамэі. Менавіта гэты назоў ужывае і аўтар раману). Простая «ісьціна» — думка пра «абраны Богам» народ рамэяў — падсьвядома засвойвалася зь дзяцінства як адзін з атрыбутаў хрысьціянскасьці па-рамэйску. Пачуцьцё неаспрэчнай перавагі над жыхарамі іншых краінаў стала іхнай другой натурай. Ганарыстасьць, фанабэрыстасьць рамэяў згадвае Дыла ў разьдзеле «Прысяга».

Адразу пасьля імшы да Страціма падыходзіць брат нябожчыцы, Павел, і патрабуе, каб той пакляўся перад абразамі Спаса, што невінаваты ў сьмерці Тэі, хоць як хрысьціянін павінен быў ведаць словы: *«А Я вам кажу: не прысягай зусім: ні небам, бо яно — Трон Божы; ні зямлёю, бо яна падножжа нагам Ягоным; ні Ерусалімам, бо ён горад Вялікага Цара; ні галавою тваёю не прысягай, бо ня можаш ніводнай валасінкі зрабіць белаю альбо чорнаю. А хай будзе слова ваша: “так — так”, “не — не”; а што звыш гэтага, тое ад ліхога»* (Мц. 5:34–37). Павел парушае запавет свайго Бога. Гэта добра разумее Страцім і з горыччу гаворыць:

«Павел, відаць, поўны недаверу да мяне, не рамея, чужынца з “дзікай”, як ён казаў учора, краіны, захацеў праверыць праўдзівасць маіх слоў… Я захацеў перад усімі прынесці сваю прысягу, бо хто ведае, што думаюць пра барбара-славяніна іншыя»[80].

А калі Павел кажа, што і прысягай можна пакрыць няпраўду, Страцім з гневам і абурэньнем кідае: *«Тут, у Рамеі, можа і так, а мы, славяне, барбары, і без прысягі верым людзям»*[81]. Рамэйскай ганарыстасьці дрыгавічы супрацьстаўляюць свой кодэкс годнасьці. Так востра й адкрыта пастаўленае Дылам пытаньне пра рознасьць этычных прынцыпаў славянаў і рамэяў і пра іхнае адрознае стаўленьне да іншых народаў. Няштодзённасьць абставінаў — сьмерць Тэі — абвастрае сытуацыю, здымае з чалавека штучнае, выяўляе погляды пэўнай часткі рамэяў, для якіх славяны, нават сваякі, застаюцца дзікунамі. Даючы сваім героям магчымасьць выказацца, аўтар дазваляе чытачу за прыватным убачыць агульнае, пакідае яму права на ўласную выснову.

Ад антыноміі «мой народ» — «чужы народ» да праблемаў грамадзкай маральнасьці вядзе Дыла чытача ў разьдзеле «Рамэйскія

[79] Ластоўскі, Вацлаў. Гісторыя Беларускай (Крыўскай) кнігі. Коўна, 1926. С. 7.

[80] Дыла, Язэп. Творы. С. 59.

[81] Тамсама.

ўцехі». Дамы ўсалоды, расказваецца тут, месьціліся практычна ў кожным квартале Царграду (Канстантынопалю). Там жылі багатыя й адукаваныя гетэры, але часта сярод прастытутак сустракаліся й бедныя дзяўчаты-сіроты. Паступова разбэшчанасьць выйшла за межы дамоў усалоды на вуліцы й нават трапіла ў тэатар. Відовішчы сталі грубымі й цынічнымі: непрыстойныя выказваньні суправаджаліся адпаведнымі рухамі. Акторкі выступалі ў незвычайным адзеньні: кароткім хітоне зь вялікім выразам. Праўда, царква настойліва перасьледавала іх і не пускала на гіпадромы (найбольш папулярнае відовішча). Аднак акторкі карысталіся вялікім попытам. Часта іх запрашалі на начныя баляваньні багатай моладзі ці нават у палац імпэратара.

Вось на такую «атэнскую ноч» і трапіў Страцім — як зацікаўлены глядач, што імкнецца як мага болей зьведаць і ўбачыць. Стрыманаму славяніну было агідна: *«Танцы ў большасці былі вельмі непрыстойныя, разлічаныя на ахмеленых людзей. Страцім здзіўляўся іх надуманасцю, намёкамі на ненатуральнае здавальненне чалавечаскай хоці»*[82].

І на гэтым сьвяце распусты славянін расказвае эгіпецкай танцорцы пра інтымнае жыцьцё сваіх суродзічаў:

«Мы жывём і кахаемся так, як гэтага вымагае чалавечая натура: рана пабіраемся, а сышоўшыся ва ўзаемным каханні, здавальняемся скрытна, бо гэта — вянец кахання, самае поўнае злучэнне двух каханкаў, што поўніць іх шчасцем, родніць»[83].

Крыху раней, як бы сабе ў адказ, ён чуе: *«Тады яны ўсе шчаслівыя. Лепш простае жыццё, чым бляск чужых багаццяў побач з беднасцю, ад якой так гінуць людзі! Вашы дзяўчаты сапраўды шчаслівыя»*[84].

Падчас падарожжаў у Бізантыю Страцім знаёміўся з культурнымі набыткамі сьвету, там ахрысьціўся (хоць застаўся жыць у сваім паганскім родзе), узяў жонку-хрысьціянку й прывёз яе зь Бізантыі ў родныя Сьвіслачаны. У Страцімавай душы змагаюцца два пачуцьці, два сьветапогляды — паганскі й хрысьціянскі. Таму шлях «з варагаў у грэкі» робіцца для яго шляхам асэнсаваньня й пераасэнсаваньня праблемаў жыцьця, праблемы ўласнага «я», праблемы выбару між сваім народам і рамэямі.

Далёкія гандлёвыя экспэдыцыі ўзбагачалі славянаў ня толькі таварамі, зброяй, золатам, але й ведамі, хрысьціянскай ідэалёгіяй і культурай, пашыралі кругагляд. Толькі прымалі тубыльцы далёка ня ўсё, а прынятае пераасэнсоўвалі. Так, зрабіўшы выяву Перуна,

---

[82] Дыла, Язэп. Творы. С. 66.
[83] Тамсама.
[84] Тамсама. С. 64.

Усяміла *«чакала Страцімавай ацэны з некаторай насцярожанасцю. Яшчэ раней яна заўважыла, што Страцім разбіраецца ў мастацкіх справах, знаёмы з працамі грэцкіх разбяроў… Нарэшце Страцім прамовіў:*

— Ведаеш, Усяміла, ты добра прыдумала, каб вочы Перуна сустракаліся з вачыма людзей. Мне падабаецца, што ты так выразала зрэнкі — інакш вочы былі б сляпыя, як у грэцкіх разбяроў. Усё вельмі добра, але было б яшчэ лепш, калі б ты ўставіла ў зрэнкі блакітныя каменьчыкі. Тады вочы здаваліся б зусім жывыя»[85].

Раман «На шляху з варагаў у грэкі» важны ня толькі гістарычнай канцэпцыяй, ён цікавы й сваёй будовай, мастацкімі асаблівасьцямі. Ігар Яромін сьцьвярджае, што летапіснае апавяданьне — гэта сыстэма гістарычнага й мастацкага мысьленьня ды што своеасаблівыя рэцыдывы летапіснага стылю можна прасачыць у творах новага часу[86]. Праўда, ён лічыць, што такія рэцыдывы сустракаюцца адно ў якасьці рудымэнтаў або мадыфікацыяў. Асобныя праявы такіх рэмінісцэнцыяў — у дачыненьні літаратуры XIX ст. — разгледзеў Барыс Эйхенбаўм[87]. Натуральна, паўстае пытаньне: дзеля чаго пісьменьнік сьвядома выбірае летапісны стыль, адкуль узьнікаюць такія мадыфікацыі?

Як паказвае аналіз, зроблены Барысам Эйхенбаўмам, цікавасьць да летапіснага стылю павышалася ў складаныя, пераломныя для краінаў і народаў часы, калі роля «выпадку» здавалася вызначальнай, а спробы асэнсаваць і прадбачыць ходу гісторыі зазнавалі няўдачу. У такія моманты мастак шукаў рэалізацыі праз эпас, фальклёрныя формы, праз жанры, уласьцівыя старажытнай літаратуры.

Старажытная літаратура асабліва была скіраваная на выхаваньне маральнасьці, імкнулася ўплываць на грамадзтва, спрыяць выкараненьню ягоных хібаў. На працягу ўсяго свайго разьвіцьця яна выступала настаўнікам грамадзтва. І ў якія б часы старажытны пісьменьнік ні жыў, пра што б ён ні пісаў, перад чытачом паўстае дзейны й верны сваім ідэалам герой. Стыль манумэнтальнага гістарызму, які адпавядае гэтаму кірунку ў літаратуры, паводле вызначэньня Дзмітрыя Ліхачова[88], — асноўны стыль старажытнай літаратуры.

У рамане Язэпа Дылы надзвычай разнастайна ўжываюцца мастацкія прыёмы, уласьцівыя старажытнай літаратуры. Мы бачым не рудымэнты летапіснага стылю, а плённае й творчае выкарыстаньне асаблівасьцяў стылю манумэнтальнага гістарызму.

---

[85] Дыла, Язэп. Творы. С. 45.

[86] Еремин, Игорь. «Повесть временных лет»: проблемы ее историко-литературного изучения. Ленинград, 1948.

[87] Эйхенбаум, Борис. О прозе. Ленинград, 1969. С. 371–374.

[88] Лихачев, Дмитрий. Избранные работы. В 3 т. Ленинград, 1981.

У старажытнасьці кнігі й мастацтва былі прасякнутыя імкненьнем да сымбалічнага асэнсаваньня зьяваў прыроды й гісторыі. Тое, што можна прыняць за мэтафару, у шматлікіх выпадках — прыхаваны сымбаль, народжаны пошукамі таямнічых адпаведнасьцяў матэрыяльнага й духовага сьвету. Абапіраючыся на міталягічныя або хрысьціянскія сыстэмы бачаньня сьвету, сымбалі ўносілі ў літаратуру пэўную абстрактнасьць. Калі мастацкія тропы абапіраюцца на адпаведнасьць вобразу рэальнаму, непасрэднаму ўспрыманьню сьвету — сымбалі старажытнай літаратуры пакліканыя да жыцьця тэалягічнаю думкай.

Раман Дылы насычаны мэтафарамі-сымбалямі. Назва твору ня толькі гістарычная, але й сымбалічная: па шляху з варагаў у грэкі вёўся гандаль і ажыцьцяўляліся ваенныя паходы. Гэты шлях стаўся восьсю дзяржаваўтваральнага працэсу[89]. У пісьменьніка водны шлях — яшчэ й скрыжаваньне паганскіх і хрысьціянскіх культураў, тубыльскай і рамэйскай.

Разьвіцьцё сувязяў славянаў зь іншымі народамі, пашырэньне культуры ішло ў першую чаргу па шляху, згадка пра які неаднойчы сустракаецца ў летапісах. Спачатку гэта простае паведамленьне пра існаваньне шляху з апісаньнем мясьцінаў, назвы якіх Дыла захаваў у сваім творы:

«Поляномъ же жившимъ особѣ по горамъ симъ, бѣ путь изъ Варягъ въ Греки и изъ Грекъ по Днѣпру, и верхъ Днѣпра волокъ по Ловоти внити в Ылмерь озеръ великое, из него же озера потечеть в озеро великое Нево, и того озера внидеть устье в море Варяжьское. И по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю к Царюгороду, от Царягорода прити в Понть море, в не же втечет Днѣпръ река»[90].

Калі ўлічваць сапраўднае значэньне гэтага шляху, становіцца зразумелым, чаму хрысьціянства ішло менавіта па ім. Нездарма і апостал Андрэй вандраваў гэтым шляхам:

«Оньдрѣю учащю въ Синопіи к пришедшю ему в Корсунь, увѣдѣ, яко ис Корсуня близъ устье Днѣпрьское и оттоле поиде по Днѣпру горѣ. И поити по приключаю приде и ста подъ горами на березе. И заутра въставъ и рече к сущимъ с нимъ ученикомъ: “Видите ли горы сия? — яко на сихъ горахъ восияеть благодать божья, имать градъ великъ быти и церкви многи Богъ въздвинути имать”»[91].

Рэальная падзея праз прызму хрысьціянскага сьветабачаньня ператвараецца ў сымбаль-мэтафару, які знаходзім у цытаце зь Яна

---

[89] Ермаловіч, Мікола. Старажытная Беларусь // Маладосць. 1988. № 7. С. 138.

[90] Памятники литературы Древней Руси… С. 26.

[91] Тамсама.

Залатавуснага ў першым пасланьні Івана Жахлівага да Курбскага й які — у дачыненьні раману Дылы — дае цікавую прапанову што да інтэрпрэтацыі і назвы, і вобразу галоўнага героя Страціма, і агульнай канцэпцыі твору:

«Егда ся пенит море и бесится, но Ісусова корабля не может потопити, на камени бо стоит; имамы бо вместо кормьчию Христа, вместъ же гребца — апостолы, вместо же корабленник — пророки, вместо правителей — мученики и преподобныя, и сия убо вся имущи, аще и весь мир возмутится, не убоимся погрязновения»[92].

Шлях з варагаў у грэкі рэпрэзэнтуецца ў творы як сымбаль — сымбаль новага, прышлага, ня толькі станоўчага, але і адмоўнага.

Раман «На шляху з варагаў у грэкі» належыць да своеасаблівага жанру — ансамблю (які, дарэчы, зьяўляецца адным з атрыбутаў стылю манумэнтальнага гістарызму й быў шырока распаўсюджаны ў X ст.). У чым асаблівасьць гэтага жанру? Па-першае — «анфілядны» прынцып пабудовы твору, у які ўводзіліся гістарычныя аповесьці, пасланьні, дакумэнты. І невыпадкова кожны твор успрымаўся як частка нечага большага. Так, напрыклад, уключэньне ў летапіс геаграфічных запісаў купца Афанасія Нікіціна ператварыла падарожныя нататкі ў гістарычны твор. Таму й апавяданьне пра Страціма-купца набліжаецца да апісаньняў гістарычных падзеяў, воінскіх аповесьцяў. У раман уключаны быццам бы не зьвязаныя агульнымі героямі й сюжэтам разьдзелы «Распад родавага ладу», «Паўстанне Хамы-Славяніна», «Пра Страціма-госця славутага ды пра грачанку-паланянку», «Паданьне пра абарону Слуцака»[93]. Для Дылы гэта ня проста сукупнасьць былінных і гістарычных апавяданьняў ці песень (разьдзел «Пра Страціма-госьця» вершаваны, стылізаваны пад быліны). Ансамблевая структура твору дапускае суіснаваньне розных мастацкіх прыёмаў у асобных ягоных разьдзелах. У рамане натуральна спалучаюцца верш і проза, быліна й рэалістычнае апавяданьне. Дый раман — сынкрэтычны па форме: гэта і летапіс, і геаграфічны аповед, і ваенная аповесьць.

Найбольш яскрава й паказальна вылучаецца ў творы прыпавесьць. Пісьменьнік нездарма ўвёў яе элемэнты ў канву раману. Прыпавесьці маюць дыдактычны характар, перадаюць вобразнае абагульненьне рэчаіснасьці. Прыпавесьці гавораць пра агульнае, вечнае. Вечным насычаны й раман: каханьне Страціма й Тэафіліі, сяброўства славяніна й «госьця з Хазарскай зямлі», чалавечая годнасьць, роля мастацтва й патрыятызм. Усё, што адбываецца ў рамане-прыпавесьці, мае, як і ў жыцьці, два аспэкты: адзін — зьвернуты да часовага, імгненнага, другі — да вечнага. Адзін — рэаль-

[92] Послания Ивана Грозного. Москва—Ленинград, 1951. С. 18.

[93] Гэтыя разьдзелы не ўвайшлі ў кнігу «Творы».

ны факт, другі — спрадвечная барацьба дабра й зла. Але абодва аспэкты не існуюць самастойна: яны цесна пераплеценыя ў творы. Часовае разглядаецца празь дзеяньне. Вечнае ж ня мае падзеяў: яно можа быць толькі праілюстраванае падзеямі або растлумачанае ў непасрэдным звароце да чытача. Напрыклад, разьдзел «Рамэйскія ўцехі». У Страцімавым непрыняцьці ўцех атэнскай ночы — часовым — праяўляецца адрознасьць маральных крытэрыяў славянаў і рамэяў. Можна аналізаваць тое, як Страцім сябе паводзіў, што гаварыў Тэціс, архітрыкліну, якой убачыў ноч. Але думкі Страціма, іхны сэнс, як і прадугледжваюць законы прыпавесьці, робяцца зразумелымі толькі ў апошнім разьдзеле твору — «А далей што?».

«Якая вялікая розніца паміж намі і імі! Мы яшчэ — той пясок, нас шмат, мы аднолькавыя, але яшчэ малаз'яднаныя. Народ рамейскі жыве ўвогуле багата, ды побач з багаццем колькі беднасці, колькі тых, хто прадае працу і не мае часу жыць для сябе. Мы шмат у чым бяднейшыя ў параўнанні з рамеямі, але такой беднаты ў нас няма. Потым — гэта ўлада базілеўса. Вакол базілеўса вяльможы вядуць паміж сабой бясконцую барацьбу. У нас усё гэта куды прасцей. Па-братэрску кіруюць плямёнамі сходы старэйшын. А калі былі напады — аб'ядналіся прадстаўнікі плямёнаў»[94].

Можна палічыць думкі Страціма наіўнай марай аўтара аб «залатым веку», а можна — пэўнай праекцыяй на сучаснасьць, на падзеі 1930–1940-х гг., асэнсаваньнем праблемаў улады, узаемінаў з суседзямі. Так прыпавесьць сама робіцца гісторыяй, рэальнасьцю, бо гэты жанр — адметнае вобразнае філязофскае асэнсаваньне гісторыі. Праз прыпавесьць, праз гэтае, апошняе ў ёй павучаньне, укладзенае ў вусны галоўнага героя — выказьніка думак аўтара, — падаецца асноўная тэза твору. Яна праходзіць праз усе разьдзелы, вар'юецца, і ёю заканчваецца раман.

У адпаведнасьці з асаблівасьцямі стылю манумэнтальнага гістарызму аўтар разглядае падзеі нібы зь вялікіх адлегласьцяў — прасторавых ці часавых. Усё навакольнае бачыцца магутным, манумэнтальным. Аўтар паказвае зямлю быццам з вышыні, вядзе апавяданьне пра вялікія зямныя абшары, лёгка, імгненна пераходзячы ад падзеяў у адным месцы да падзеяў у другім, супрацьлеглым, канцы краіны. Дзеяньне пераносіцца з Смаленску ў Полацак, зь Сьвіслачанаў зноў у Смаленск, Тураў, Менск, Кыеў-град, Царград, Варну, Канстантынопаль, на Дняпро… Вось геаграфія твору, асобныя часткі якога зьвязаныя толькі галоўным героем Страцімам. Такое панарамнае бачаньне адлюстроўвае аўтарскае ўсьведамленьне адзінства сьвету.

[94] Дыла, Язэп. Творы. С. 76.

Выключнае значэньне пры такім мэтадзе апісаньня набывае дэталь. У рамане шмат розных геаграфічных назваў, і кожная зьвязаная з пэўнымі падзеямі, асьвечаная імі: *«Тут, на возеры, выбраўшы зручны бераг для прычалу, пераначавалі, а на другі дзень к поўдню падышлі да ўтоку Сергуча. К вечару дабраліся да месца, дзе варагі паставілі на беразе памятны знак з каменняў»*[95]. Гэтыя сьвятыя для аўтара мясьціны — нібы маякі на роднай зямлі. Прастора павінна быць населеная гістарычнымі ўспамінамі, рэліквіямі. Для Язэпа Дылы, які ўсё жыцьцё аддаў адраджэньню беларускай культуры, бачыў яе ўздым і заняпад, гэты прынцып надзвычай істотны[96].

Дынамізм раману «На шляху з варагаў у грэкі» не зьвязаны з унутраным разьвіцьцём характараў, зьяваў, падзеяў. Як і ў старажытных творах, ён — у зьнешнім руху, хуткай зьмене абставінаў і падзеяў. Дынамічнасьць выяўляецца ўжо ў назьве твору. «На шляху» — гэта значыць па дарозе, якая абавязкова зьвязаная з рухам. Дыла падкрэсьлівае шматлікасьць і хуткасьць пераходаў на караблях і пешшу. Хуткасьць перамяшчэньня — сымбаль улады над прасторай. Нездарма пісьменьнікі X–XI стст. успрымалі перамогу над ворагам як авалоданьне прасторай, а паразу — як яе страту.

Старажытныя пісьменьнікі звычайна абыходзіліся без апісаньня пераходаў ад аднаго месца дзеяньня да другога. Дыла ж насычае шлях Страціма перашкодамі й цяжкасьцямі, падрабязна апісвае іх. Але пераадоленьне іх адбываецца параўнальна лёгка:

«Вецер усю дарогу трымаўся спрыяльны. Бярозу за тры дні прайшлі з яе стромкім цячэннем. А як выбраліся на Дняпро, ісці супраць плыні было цяжка, хоць і дзьмуў добры вецер. Так што да парогаў на Верхнім Дняпры, дзе ён робіць загін на ўсход, прыйшлі толькі на дзевяты дзень. Волак тут аказаўся добры, бо па ім часта хадзілі варажскія дружыны»[97].

Замалёвак прыроды ў рамане няшмат. Дыла, як і старажытныя аўтары, што звычайна апісвалі прыродныя катаклізмы (нашэсьці саранчы, паводкі, землятрусы), спыняецца толькі на зьявах прыроды, якія набываюць сымбалічны зьмест. У творы гэта крыгалом. Менавіта з крыгалому пачынаецца аповед:

«Першая вясна ў Свіслачанах пасля звароту Страціма з Царграду прыйшла рана. Толькі мінулі апошнія маразы, як стала з дня ў дзень усё больш цяплець. Праз якога паўмесяца сонца растапіла снягі, раскавала рэкі — і Бяроза ўзламала свой лёд, панесла яго ў Дняпро. Загаманілі лясныя ручаі, зацурчэлі рачулкі, і нават Свіслач,

---

[95] Дыла, Язэп. Творы. С. 47.

[96] Пазьней гэтую ж думку пакладзе ў аснову сваёй кнігі «Плыве з-пад сьвятое гары Нёман» Юрка Віцьбіч.

[97] Дыла, Язэп. Творы. С. 23–24.

звыкла адсталая ў параўнанні з іншымі прытокамі Бярозы, у гэтую весну пастаралася хутчэй аслабаніцца ад лядовых ланцугоў… Тэафілія прачнулася ноччу ад моцнага грукату, які чуўся з боку Бярозы»[98].

Крыгалом — сымбаль-мэтафара. Зь яго пачынаецца новы этап у жыцьці Страціма й Тэафіліі, якія чакаюць дзіця, новы этап у жыцьці ўсяго роду. І ў апісаньні крыгалому — тая ж магутнасьць, тая ж веліч, уласьцівыя манумэнтальнаму стылю.

«Паводка на Бярозе ў той год была надзвычайная. З вярхоўя ракі полай вадой гнала шмат паламаных дрэў, сарваных з лугоў у Бабровічах і Свіслачанах дзесяткаў стагоў сена і саломы. Шырокія прасторы нізкіх лугоў былі доўгі час заліты вадой. У сябе дома яна [Тэафілія] не бачыла нічога падобнага. Яшчэ едучы ў Свіслачаны, яна дзівілася магутнасці Дняпра і самой Бярозы. Яны ж і цяпер рабілі на яе моцнае ўражанне»[99].

У рамане шмат месца адведзена каханьню Страціма й яго любых Тэціс, Тэафіліі, Тадоры, грачанкі-паланянкі. Сцэны блізкасьці ўражваюць цнатлівасьцю, пачуцьцём годнасьці герояў. Каханьне як сродак — быць шчасьлівым, захаваць мужнасьць, аптымізм. Раман і гэтым збліжаецца з старажытнай літаратурай, для якой аптымізм быў вызначальнай рысай.

Тэціс гаворыць:

«Кахаць салодка, але калі каханне прыходзіць само. Тады яно люба і мужчыне, і жанчыне… Я вярнуся дамоў, маючы дастатак. Знайду чалавека, які не пабрыдзіцца пабрацца са мной. Мець сям’ю, дзяцей — гэта шчасце жанчыны. І гора той, хто забывае пра гэта»[100].

Смерць Тэафіліі, жонкі Страціма, не пазбаўляе героя надзеі, веры; з стратай роднага, дарагога чалавека багата што гіне, але ня ўсё. Застаецца нешта, дзеля чаго варта жыць, змагацца. Нездарма менавіта ў вусны Цьвярдзісіла, прабацькі роду, укладзеныя словы:

«Доля дала табе і вялікую ўцеху. Тэа пакінула табе малых дзетак! Ты яшчэ не зусім усведамляеш, якімі светлымі душамі надзяліла яна абодвух сыноў… А таму — скарыся лепей перад доляй, свята шануючы імя нябожчыцы, аддай ім, сваім дзеткам, усю моц свайго кахаючага сэрца»[101].

Гэта пачынае разумець і сам Страцім: *«Цяпер успомніліся словы яго хрысціянскага настаўніка — айца Нікіфара. Праўдзівей кажучы, не ўласная думка манаха-настаўніка, а настаўніка Нябес-*

98 Дыла, Язэп. Творы. С. 20.
99 Тамсама. С. 23.
100 Тамсама. С. 64.
101 Тамсама. С. 34.

нага: "Не паўстане новае жыццё, калі не памрэ тое, з чаго ўзнікае гэтае жыццё..." Так! Так! Трэба было, каб Тэа нарадзіла дачку, каб перадала ёй усё самае лепшае, што мела. За гэта сама заплаціла сваёй смерцю»[102]. Паказальна, што асноўная падзея — падарожжа Страціма да грэкаў — разгортваецца пасьля сьмерці Тэі.

На апошніх старонках раману адбываецца размова, у якой выяўляюцца розныя пазыцыі ва ўспрыманьні жыцьця й сьмерці. Страцім знаёміцца ў Царградзе з грачанкай Тадорай, якая прыводзіць яго да сябе дамоў. Гутарка ідзе ў пакоі, поўным расьлінаў. Страцім, разглядаючы іх, заўважыў незнаёмыя кветкі зь непрыемным пахам, які нагадваў нешта тухлае. Гаспадыня тлумачыць, што гэтыя кветкі прысьвечаныя Празэрпіне, жонцы падземнага бога, і пахам сваім нагадваюць сьмерць.

«Страцім не згаджаўся:

— Можа, яно і так, як казалі старажытныя грэкі. Але мне незразумела другое: чаму, напрыклад, вы, прыгожая, жыццярадасная жанчына, маладая, трымаеце гэтыя магільныя кветкі побач з такімі, якія сапраўды цешаць чалавека, напаўняюць яго адчуваннем шчасця, радасці жыцця?

[Тадора:]

— Мне гэтыя тленныя кветкі напамінаюць пра звыклы канец усіх радасцей жыцця.

— Я не згодзен з вашымі поглядамі, — горача аспрэчваў Страцім»[103].

Істотная рыса стылю манумэнтальнага гістарызму — надзвычайная здольнасьць да інтэграцыі. Элемэнты розных культураў уліваюцца ў гэты стыль, уваходзяць арганічнаю часткай, што асабліва добра відаць пры аналізе мовы твору. Гэтаму працэсу спрыяе і ансамблевы характар раману, і здольнасьць «усочваць» у сябе часам супрацьлеглыя элемэнты кантрасных зьяваў. Дыла паказаў варыянт утварэньня нацыянальнай культуры на глебе ўзаемадзеяньня ўласнай і суседніх культураў. На зьмену старой мясцовай і нацыянальнай замкнёнасьці прыходзіць пэўная залежнасьць адной нацыі ад другой. Сусьветнае мастацтва спрыяе нараджэньню мастацтва нацыянальнага, якое, у сваю чаргу, арганічна ўваходзіць у сусьветнае мастацтва і ўзбагачае яго. Без такой інтэграцыі, узаемаўзбагачэньня — існаваньне й разьвіцьцё культуры немагчымае.

Адмаўляючы савецкую практыку закрытых ад сусьветнай культуры межаў, Дыла сьцьвярджае: нацыянальнаму мастацтву не патрэбныя бар'еры й заслоны, яно не павінна закрывацца ў сабе, а наадварот, мусіць усочваць у сябе ўсё каштоўнае, што ствараецца

---

102 Дыла, Язэп. Творы. С. 35.

103 Тамсама. С. 71–72.

іншымі народамі. Але гэта ні ў якой ступені не азначае падначаленьня аднаго народу другому.

Сапраўднаму мастацтву ня шкодзяць ні старажытныя формы, ні авангардысцкія пошукі. Гэтую тэзу можна аднесьці й да твору самога Язэпа Дылы, які, выкарыстаўшы традыцыйныя формы старажытнай літаратуры, стварыў раман, актуальны ня толькі для 1940-х гг., а й для сёньняшняга часу.

«РУСАЛЧЫНА БАЛЬЛЯДА»: міталёгія й дэманалёгія ў паданьнях Сьвятаслава Каўша

Калі б мне давялося ствараць сымбаль літаратуры, я зрабіў бы яго ў выглядзе кола — прыкладам, так, як уяўлялася нашым продкам Кола Часу. Ідэі, жанры, мастацкія сродкі паступова зьмяняюцца, зьнікаюць, каб вярнуцца зноў на новым павароце. А ў сярэдзіне кола зьмясьціў бы міталёгію — «сэрца» культуры, ад якога ідуць ніткі-«артэрыі», што злучаюць мінуўшчыну і будучыню: славутыя сто сюжэтаў — зь міталёгіі; найбуйнейшыя творы сьвету — ад Гамэра да Томаса Мана, Хорхэ Люіса Борхэса, Міларада Павіча — бяруць свой пачатак таксама ў мітах.

Неяк не адразу прыгадаецца твор (наш, беларускі), які б можна было безь перабольшаньня залічыць у гэты шэраг. І не ў адсутнасьці таленту, ідэяў, не ў правінцыйнасьці справа. Зьвесткі пра багоў — у нашых казках і прыказках. А яшчэ, бадай, у працах гісторыкаў мінуўшчыны ды гасьцей вандроўных: у разнастайных сьпісах «Жыція Ўладзімера», кроніках Бельскага й Стрыйкоўскага, гісторыях Арбіні й Тацішчава, працах Длугаша й Шляйзінга. Аднак тыя залацінкі, што захаваліся да нашых часоў, ідуць ад пары зьнішчэньня паганства і ўзвышэньня хрысьціянства — усё гэта стваралася хрысьціянамі, якія не прымалі старой рэлігіі, баяліся яе. (Дастаткова зірнуць на малюнкі ў кнізе Шляйзінга «Рэлігія маскоўцаў», 1712, дзе і Пярун, і Хорс, і Стрыбог — быццам розныя ўвасабленьні д'ябла.)

Пісьменства, што дайшло да нас, — скрозь хрысьціянскае. Летапісы, як і старажытная царкоўная літаратура, імкнуліся па магчымасьці не называць імёнаў старых багоў. Чаму? З аднаго боку, гэта было жаданьне сьцерці суперніка з памяці народнай. З другога — паганства ўспрымалася як нячыстая сіла, якую лепей ня згадваць. Таму забароненыя (табуяваныя) імёны прапускаліся, зьмяняліся пры напісаньні, бо, як ні дзіўна, у хрысьціянстве захаваліся рэшткі магіі таго самага паганства, і ўжываньне забароненага імя асацыявалася з увасабленьнем адпаведнага яму вобразу. У выніку — старажытная беларуская міталёгія, прасеяная праз хрысьціянскую культуру, дайшла да нас мікраскапічнымі крупінкамі, захаванымі ў народных паданьнях, казках, легендах. Пісьменьнікам, якія імкнуліся аднавіць сувязі сучаснай культуры зь яе старажытнымі вытокамі,

вярнуць ёй жыцьцядайную крыніцу — міталёгію, — прыйшлося браць на сябе ролю і гісторыкаў, і культуролягаў, і этнографаў.

Сёньня, калі паспрабаваць ахапіць беларускую міталягічную прозу, выразна акрэсьліваюцца два кірункі ў аднаўленьні самых старажытных пластоў культуры беларусаў. Першы — фальклёрна-міталягічны, набліжаны да народнага сьветаўспрыманьня (бо й выйшаў адтуль), рэпрэзэнтаваны ў творах Яна Баршчэўскага й Максіма Багдановіча. Другі — кніжны, «элінскі», увасоблены найбольш яскрава ў творах Вацлава Ластоўскага.

Чаму «элінскі»? У якасьці тлумачэньня хачу прывесьці ідэю Восіпа Сянкоўскага, якая вабіць сваёй прыгажосьцю. Магчыма, кнігі гэтага таленавітага пісьменьніка й філёляга ня ў кожнага пад рукою, таму дазволю сабе вялікую цытату. Можа, цяпер напаўзабытая тэорыя сустрэне большую прыхільнасьць, калі не гісторыкаў, дык, прынамсі, філёлягаў.

«У апавяданьні Гамэра пра падарожжа Ўліса да цыклёпаў і ў выдзяўбаньні адзінага вока Паліфэму, што ў перакладзе азначае Яраслаў (тытул скіфскага Гэркулеса, гоцкага бога Харса, Хорса, Нестаравага Хорса), у гэтым на першы пагляд бессэнсоўным апавяданьні — мы спадзяемся вывесьці гэта з належнаю дакладнасьцю — у сапраўднасьці размова вядзецца пра крывічоў і іхнага аднавокага Одзіна. А мараль казкі: хітрамысьленны Ўліс быў такі спрытны й тонкі ваяр, што, выпадкова трапіўшы да вусьцішных гігантаў, вялікарусаў, перад якімі трымціць уся Скіфія і ўся Гасьціная Бездань (Гостиная Пучина), у хвале адолеў і іх: у іхнай зямлі, заселенай аднавокімі крывічамі ды людаедамі, пастырамі, ён розумам і хітрасьцю сваёю выкараніў гідотную велікарускую гарэзію, якая Гэркулеса ставіць вышэй за Юпітэра — Яраслава свайго вышэй за магутнага Жыва-Дзіва — напаіў гэтага волата салодкім грэцкім віном і выдзеўб яму вока калом. Вынікам такое сьмелае і ўдалае экспэдыцыі нацыянальнага героя-махляра мусіла незвычайна захапляцца базарная публіка Гамэра, адмалку наслуханая ад нянек пра існаваньне за Понтам, за Гасьцінаю Безданьню, лютага народу волатаў-русаў і, між імі, племяў адзінавокіх (крывых) і людаедаў (літоўцаў), якіх гарэзія, увасобленая ў вобразе галоўнага бога Яраслава, а па-грэцку Паліфэма, з адным круглым вокам (cycl-ops) у лобе, жахала паганскую прававерн асьць грэкаў»[104].

Вацлаў Ластоўскі быў знаёмы з гэтай тэорыяй і прымаў яе:

«Можна сказаць, што большасьць грэцкіх мітаў цесна зьвязана з нашымі прашчурамі Гэтамі... Навет наш сягоньняшні край быў

[104] Собрание сочинений Сенковскаго (барона Брамбеуса). Т. VII. Санкт-Петербург, 1859. С. 431–432.

вядомы грэкам у той час, калі тварыліся ў іх першыя міты. Відаць гэта з Гамэра і іншых паэтаў старой Грэцыі»[105].

Трэба зазначыць, што тэрмін «элінская міталягічная плынь» — умоўны, ён выкарыстоўваецца як сынонім паняцьцяў «кніжны», «літаратурны».

Рэзкае разьмежаваньне «элінскай» і фальклёрнай плыняў — зьява рэдкая. Часьцей бачым сынтэз або канглямэрат, што цудоўна выяўляе, да прыкладу, кніга Сяргея Хмары «Аб багох крывіцкіх сказы» (Таронта, 1986). Праілюстраваць сказанае можна творамі Сьвятаслава Каўша. Ён — адзін зь нешматлікіх беларускіх пісьменьнікаў, хто пісаў у жанры міталягічнай прозы. Нізка паданьняў і легендаў Каўша выяўляе істотныя асаблівасьці беларускай міталягічнай прозы. Праўда, трэба зазначыць, што асаблівасьці гэтыя на сёньняшні дзень яшчэ вельмі мала дасьледаваныя, як і наагул міталёгія беларускай літаратуры.

Коўш слушна зазначае ў прадмове да кнігі «Русалчына бальляда»: *«Для беларуса, думаючага дзяржаўнымі катэгорыямі, ягоная Бацькаўшчына ўяўляецца як цэласнасьць у яе розных імёнах на працягу амаль што тысячагадовае пісанае гісторыі»*[106]. Міталёгія — крыніца спачатку народных казак, пазьней — літаратурных твораў — зьяўляецца старажытным культурным фондам народу. Гэты пласт культуры выпрацоўваўся не адно стагодзьдзе, падпадаў пад розныя ўплывы й зьмены, у выніку якіх нараджаліся ўяўленьні, што заканамерна разыходзіліся зь першапачатковымі.

Натуральна, пад узьдзеяньнем часу мяняліся сюжэты, перайначваліся ролі. Нязьменнымі заставаліся, мабыць, толькі сымбалі. Такія сымбалі — міталягічныя элемэнты — сёньня ня проста йснуюць паасобку, а ўтвараюць адзіную структуру, у якой міталягізуюцца ня толькі старажытныя вераньні, але часам і рэальныя падзеі, якія набываюць новы сэнс і выкарыстоўваюцца ў якасьці матэрыялу для стварэньня новых мітаў, новых дачыненьняў паміж рознымі міталягічнымі схемамі. Так узьнікае апакрыфічная (адраджэнская) міталёгія.

Можна заўважыць, што пры ўсёй тэматычнай разнастайнасьці легенды Каўша ўяўляюць зь сябе своеасаблівую трансфармацыю архетыпаў — той базы, якую выкарыстоўвае апакрыфічная міталёгія.

Карл Густаў Юнг, заснавальнік аналітычнай псыхалёгіі, адзначыў істотную для нас акалічнасьць: мэтафарычны (не алегарычны) характар архетыпаў; ён разглядаў іх як шматзначныя сымбалі, а ня знакі. Характэрна, што архетыпы Юнга — пераважна вобразы,

---

[105] Власт. Творы. С. 90.

[106] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда. Лягенды, апавяданьні, выбраныя рэфэраты. Саўт Рывэр, 1980. С. 3.

часам — ролі (у Каўша — постаці Ўсяслава Чарадзея, князя Кейстута, князя Клецкага замку).

Мэханізм стварэньня апакрыфічнай міталёгіі часьцей за ўсё не залежыць ад часу ці месца падзеяў. Для ілюстрацыі думкі возьмем, да прыкладу, дзьве ўмоўныя (каб не паглыбляцца ў палітычную гісторыю) нацыі. Уявім працэс — добраахвотны ці гвалтоўны — іх аб'яднаньня. Што адбудзецца з духоваю культурай, асабліва культурай прыгнечанае нацыі? Больш моцная й багатая культурная традыцыя або цалкам паглынае сабою залежную, або міталёгія пераможанага народу губляе свой першасны сэнс, сваю сакральнасьць, і тады старыя формы міту напаўняюцца новым зьместам у адпаведнасьці з патрэбамі часу. Такая здольнасьць міталёгіі да рухомасьці, відазьмяненьня тлумачыцца падвойнай структурай міту — гістарычнаю й пазагістарычнаю, часаваю й пазачасаваю. Але гэтая ўяўная супярэчнасьць паміж вечным і часовым здымаецца спэцыфікай міталягічнага спазнаваньня, якое цалкам грунтуецца на ўяўленьні, бо ўзьнікла, як ведама, тады, калі ўсіх іншых мэтадаў спазнаваньня яшчэ не йснавала.

Разумеючы ролю міталёгіі ўвогуле й сымбаляў у прыватнасьці, Ластоўскі пісаў:

«Трэба памятаць, што міталёгія многіх народаў нічога супольнага з тэасофіяй ня мае, як прыклад можа служыць лацінская міталёгія. Лічу патрэбным гэта зазначыць дзеля таго, каб стала відней, што з нашай міталёгіі належыць да тэасофіі, а што зьяўляецца толькі сымбалем пройдзенай народам гісторыі»[107].

Беларускія пісьменьнікі, у адрозьненьне ад П'ера Мэнара, славутага героя Хорхэ Люіса Борхэса, не перапісвалі гісторыі, не стылізавалі сваіх твораў пад старадаўнія паданьні. Яны ўзнаўлялі тую гісторыю Беларусі, што ніколі не была адлюстраваная ў помніках.

Галоўная ідэя беларускіх пісьменьнікаў, якія ўзнаўлялі легендарную мінуўшчыну сваёй Бацькаўшчыны й на гэтай аснове стваралі апакрыфічную міталёгію, — ідэя магутнай дзяржаўнасьці, зьнітаванасьці сучаснага й мінулага, прысутнасьці ў сёньняшнім дні велічных постацяў нашых продкаў. Прыгадаем творы Янкі Купалы «На Куцьцю», Сяргея Хмары «Ўслонім-гарадок». Гэтую самую тэму працягвае й Сьвятаслаў Коўш у легендзе «Зачараваны князь»:

«Над берагам павольнай Лані стагодні сон снуе стары курган. Увакол яго забытыя магілы зайздросна берагуць астанкі паўшых тут барацьбітоў. Іх шмат; ніхто імёнаў іх ня зьліча, ня паліць сьвечак ім у дзень Дзядоў. Там сьпяць сыны бязьмежных стэпаў, татары — гадунцы Арды, там прэюць косьці сьмелых Швэдаў, а побач іх ляжыць Маскаль, Паляк і Беларус. Іх прыняла крывіцкая

---

107 Власт. Творы. С. 96.

зямля, ім кветкі сее беларуская вясна, а Лань ім казкі свае бае. Няўмольных ворагаў у жыцьці, іх пагадзіла сьмерць. Старое замчышча — курган — іх сон вартуе»[108].

Пасьля традыцыйнага для паданьняў зачыну, засьведчаньня павагі да продкаў, незалежна ад іхнага веравызнаньня й паходжаньня, ідзе апавяданьне пра падзеі, што адбыліся *«даўно, даўно, шмат соцен год таму назад»*. Тады на кургане стаяў Клецкі замак. Ён славіўся багацьцем, быў ведамы як бойкае торжышча: з-за Прыпяці й Дняпра, з-за мора прыплывалі замежныя купцы, везьлі тавар і куплялі мёд, збажыну, скуры жывёлы. Калі ж нападалі татары, княжая дружына іх сустракала на мяжы й гнала прэч. Тады воям дапамагала й зямля: лясы, балоты, паплавы. Але на сьвеце нічога вечнага няма. І аднойчы татары штурмам узялі Клецкі замак, спустошылі зямлю, забілі князя.

«Плылі гады, плылі вякі… Ды памяць вечная кругом жыве ў погудцы людзкой аб справах прошласьці глухой. Сівыя кажуць там дзяды, што і дагэтуль князь жывы, што дух ягоны ад тых дзён вартуе верных вояў сон. І раз адзін на год старое будзіцца жыцьцё: апоўначы ў замку тым устае дружына з дамавін, ды князь сядае на пасад, а зь ім княгіня. Вояў рад стае з дабытымі мячамі, іскрыцца толькі сталь агнямі: гатовы ў бой на князеў знак! Старыя людзі кажуць так, што мовіць слова князь тагды да ўсіх людзей сваёй зямлі аб тым, што час пакінуць сон і час закончыць свой прыгон. Хай усе зь няволі ўстаюць, што соннаю душою існуюць ды топчуць грэшнымі нагамі сьвятыя прадзедаў сьляды. Хай распачнецца валаданьне сваіх людзей у сваім краі! Ды пройдуць доўгія гады, а можа цэлыя вякі, аж словы тыя хтось пачуе, пайме заклятую ў іх моц, народ зь няволі ўратуе, прагоніць немач з краю проч»[109].

Легенда трансфармуецца ў міт на аснове галоўнага структурнага элемэнту гераічнага міту — другога нараджэньня, нараджэньня пасьля сьмерці. Тыпалягічнае адзінства міталягічных архетыпаў трансфармуе легенду ў гераічны міт. Адсюль ідэйная агульнасьць названых твораў Купалы, Хмары й Каўша, нягледзячы на адрозьненьне іх і ў зьмесьце, і ў форме. Сутнасьць справы не мяняецца ад таго, што ў паданьні Каўша замак загінуў не праз занядбаньне памяці продкаў, а саступіўшы навале ворага: каб узьняцца зь мёртвых, трэба выпіць той казачнай чароўнай вады — пачуць словы князя — адчуць, узгадаць сваю мінуўшчыну. Таму ж, хто топча сьвятыя прадзедавы сьляды, усё жыцьцё наканавана існаваць у прыгоне. Ня так істотна, якім чынам трапілі мы ў такое становішча, быццам

[108] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 15–16.
[109] Тамсама. С. 17–18.

кажа аўтар; выйсьце адно: помніць сваё мінулае, гераічных продкаў, шанаваць іхную памяць і чэрпаць сілы ў духоўнай сувязі зь імі.

Паданьне Каўша «Бірута» грунтуецца на сюжэце так званага Кнідзкага міту. Міт узьнік на пачатку нашай эры на паўвысьпе Кнід (Малая Азія). Першыя варыянты гэтага міту зьявіліся ва ўмовах барацьбы раньняга хрысьціянства з паганствам. Гэтая барацьба монатэізму з політэізмам суправаджалася пэўным узаемапранікненьнем абедзьвюх рэлігіяў: прыхільнікі старой веры й пасьля прыняцьця хрысьціянства не маглі цалкам адмовіцца ад паганства. (Прыгадайма Страціма з раману Язэпа Дылы «На шляху з варагаў у грэкі».) Такая самая рэлігійная сытуацыя была ў Беларусі ў XIII ст. Напрыклад, у кнізе Адама Варлыгі «Чатыры ўрачыстасьці» (Нью Ёрк, 1970) мы чытаем:

«Калі ў пачатку XIII веку на нашых землях заснавалася Вялікае Княства Літоўскае, дзе вялікія князі ўважалі сябе паганамі, але пры сваіх дварох заводзілі хрысьціянскую культуру й пісьменства, дык тады ў сем'ях князёў і баяраў былі пераблытаны між сабой паганскія й хрысьціянскія звычаі, што тут нялёгка было адрозьніць, хто зь іх паганін, а хто хрысьціянін. Усё гэта спрыяла рэлігійнай талеранцыі ў краіне ды яднала між сабой і хрысьціянаў і паганаў. Можна прыпушчаць, што гэткі стан рэлігіі сярод і вышэйшага нашага грамадзтва цягнуўся аж да часоў рэлігійных звадак у краіне. [...] Але сярод масаў ніжэйшага мяшчанства й сялянства мешаніна рэлігіі (хрысьціянства й паганства) працягвалася аж да XX веку. У бажніцах (цэрквах і касьцёлах) яны сумленна выконвалі хрысьціянскія абраднасьці й павіннасьці, дома — паганскія»[110].

Сутнасьць Кнідзкага міту, яго стрыжань — разьяднаньне мужчыны й жанчыны духамі, багамі (што часьцей) або іх узьяднаньне праз перашкоды й выпрабаваньні. Героі гэтага міту звычайна праходзяць некалькі стадыяў: жывуць пад уладай ідала (статуі), належаць яму, сустракаюць чалавека, кахаюць яго, спрабуюць вырвацца з-пад улады ідала й нарэшце, пасьля працяглай барацьбы з апошнім, перамагаюць або гінуць.

Паданьне Каўша пра рэальных асобаў нашай гісторыі — Кейстута й ягоную жонку Біруту. Паводле гістарычных зьвестак, князь — хрысьціянін, падзеі ж паданьня зьвязаныя з культам паганскіх багоў:

«Жыла там гожая жмудзінка, а сны аб ёй снаваў ліцьвін. Яна радзілася з туману, румянец ёй дала зара, сьвітаньне бляск уклала ў вочы, бяліла грудзі ёй раса. Шумелі пушчы верхавіны, гулі сярдзітыя дубы, зь Бірутай — звалі так жмудзінку — разгаварыліся багі. Яна ім цноту абяцала, агонь паліла ім сьвяты, а ёй служылі

[110] Варлыга, Адам. Чатыры ўрачыстасьці. Нью Ёрк, 1970. С. 9.

казьляры. Складалі песьні вайдэлёты пра чар дзявочае красы, а ім падпейвалі лясы.

Была Бірута гожаю сьвятаркай. Сьвятыняй быў ёй гай сьвяты, а хорамам — дуб стары. У дубе тым жылі багі. Ахове Зьніча — вогнішча таго — Бірута прысягла жыцьцё. Ёй недаступны чары Лады, затое ў выраі левады ёй абяцаюць сьвятары. Багом аддацца кажа Крэвэ — найстарэйшы з казьляроў»[111].

Як бачна, у паданьні ёсьць усе фазы Кнідзкага міту: Бірута цалкам належыць багам, але толькі да таго часу, пакуль не сустрэла ў лесе князя Кейстута, пакуль яны не пакахалі адно аднаго, нягледзячы на тое, што *«за здраду вернасьці багам Біруце помсту Мара абяцала, чакала лютая расплата ад Пяруна»*[112]. Супраць Бірута паўстала зямля: гнуўся ад буры лес, зіхалі маланкі, выйшла зь берагоў Вяльля. Тым ня менш, Бірута й Кейстут злучыліся.

У Кнідзкім міце зямное каханьне пераважна саступае, нясе страту, сьмерць — не збаўленьне. У «Біруце» каханьне перамагае:

«Ці-ж можна зьнішчыць пачуцьцё, зь якога зродзіцца жыцьцё, што славаю краіны стане»[113]. Цікава адзначыць, што гэтае прароцтва ідзе ад духа-вешчуна — служкі паганскіх багоў. Значыць, багі даравалі Біруце ейную «здраду» — дзеля славы Бацькаўшчыны. І таму канец апавяданьня — нібы пачатак новага: *«Тваё імя ўславіць сын, Вялікі Князь Літвы — ліцьвін. Яго прызнае ўся Літва, і Жмудзь скарыцца перад ім. А Вітаўт будзе гэты сын»*[114].

«Усяслаў Чарадзей» — яшчэ адно паданьне, якое можна аднесьці да так званага элінскага цыклу. У параўнаньні з папярэднімі, у ім больш захавана гістарычнай праўды, адпаведна з рэальнымі падзеямі: паланеньне Ўсяслава ў Кіеве, княжаньне там і вяртаньне ў Полацак.

Тое, што загадкавы вобраз Усяслава Чарадзея ўзьнікае ў апавяданьні Каўша, — ня дзіва. (Успомнім шэраг літаратурных твораў ад манумэнтальнага «Слова пра паход Ігараў» да вершаў Ларысы Геніюш.) Усяслаў княжыў 57 гадоў, і народ быў перакананы, што князь мае надзвычайную сілу, што ён чарадзей. Нездарма ж пра таямніцу ягонага нараджэньня згадваюць летапісы; хадзілі чуткі, што бацька ягоны — Зьмей, што маці нарадзіла яго ад чарадзейства. Быццам бы на галаве Ўсяслаў меў знак, мету, *язъвено*, ад якога і йшла ягоная сіла. Ля ягонай калыскі зьбіраліся вешчуны.

Такая перадгісторыя стварыла вобраз Чарадзея, быццам бы хрысьціяніна, але, па сутнасьці, прыхільніка паганства.

---

[111] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 20.
[112] Тамсама. С. 21.
[113] Тамсама.
[114] Тамсама.

Насьледуе сюжэт і Коўш. Ягоны Ўсяслаў — перш за ўсё ахоўнік Полацкага княства, горды й літасьцівы. Разьбіўшы вояў Ноўгараду, ён згадвае, *«як калісь Полацак ляжаў стаптаны чужынцамі, як наўгародзкая нага таптала дзедаву сьвятыню, як Рагвалод у дымох пажараў паміраў»*[115]. Памятае пра ўсё, але ня помсьціць. І, здаецца, ствараецца кананічны вобраз, у якім няма месца міталёгіі.

Але Коўш бярэ з сымболікі міталёгіі параўнаньне «як воўк», якім і характарызуе Ўсяслава: *«Ён нездарма, як воўк, па ночы краіну мерыў борздым ходам, ад рубяжа да рубяжа»*[116], *«Для іх Усяслаў пакінуў Кіеў, каваны золатам пасад і шэрым воўкам у Полацак зьлятаў»*[117]. І тым самым пераводзіць вобраз у міталягічны плян.

Сымбаль ваўка ў міталёгіі шматзначны. Воўк можа займаць як ніжэйшую, так і вышэйшую прыступку ў герархіі міталягічных істотаў (параўн. у зораастрызьме). Праўда, пры гэтым воўк заўсёды сымбалізуе адасобленасьць чалавека ад грамадзтва. Параўнаньне з ваўком ужо зьяўляецца характарыстыкай князя й таго месца, якое ён займаў у Полацку і ў Кіеве[118].

---

[115] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 18.

[116] Тамсама.

[117] Тамсама. С. 20.

[118] Пра міталягічнае асэнсаваньне ваўка вельмі добра, хоць у іншым пляне, напісаў Юрка Віцьбіч у лісьце да Антона Адамовіча ад 14.01.63: *«А на разе, акрамя іншага, працую над творам, прысьвечаным ваўку. Гэтак і распачаў: “Надысь мне пашанцавала наведаць земляка”. Запраўды: і львы, і тыгры скачуць праз агністыя абручы, ліс абдымаецца з куркамі ды пацукамі, “смаргонскі акадэмік” падарожнічае на веласіпедах. Але за мільёны год не падпарадкаваў сабе чалавек ваўка, хоць той і бліжэйшы сваяк да сабакі. Ніколі не пачне ён круціць хвастом, лісьліва заглядаць у вочы ды стаяць на задніх лапках, выпрошваючы абгрызеную костку. У тым заапарку, дзе я наведаў земляка, усе зьверы спакойна ляжалі ў клетках. Толькі адзін воўк бегаў з кута ў кут свае турмы, ні на хвіліну ня спыняючыся. У ягоных зялёных вачох не адбівалася нічога, акрамя бязьмежнае нянавісьці да чалавека і бясконцага суму па волі. Перад ім ляжалі бадай некранутыя кавалкі мяса: лепш нэндза на волі, чым дастача за кратамі.*

Асабліва мне падабаюцца ваўчыныя вочы. У часы юнацтва мне неяк давялося ўзімку ўначы ехаць зь Віцебску ў Вяліж. Нечакана я заўважыў уперадзе агеньчыкі. І мне здалося, што мы набліжаемся да Суражу. Аднак конь спалохана захрыпеў, а балагол заўважыў: “Да Суражу яшчэ 12 вёрст. Гэта ваўкі”.

Не захаваю ад Вас, што мне гэтыя агеньчыкі спадабаліся на ўсё жыцьцё больш за караленкаўскія.

А ці чулі Вы калі-небудзь, як вые воўк на волі? Нават у прызвычаенага чалавека ад ягонае песьні пакоцяцца па сьпіне мурашкі. “Я тут і пляваць хачу на вашых сабакаў і на вашыя стрэльбы”. Не дарма ні адзін зьвер не адбіўся гэтак у беларускім фальклёры, як воўк. Прынамсі, я асабіста

Аднак вобраз-сымбаль ваўка-ваўкалака глыбейшы. Перш за ўсё ён нясе ідэю пераўвасабленьня. Усяслаў можа мець іншае цела, ён становіцца ваўком або птахам. Зьменам цела адпавядае хуткая зьмена лёсу — зломы, што адыгралі істотную ролю ў адлюстраваньні князя як ваўкалака ў летапісах і фальклёры. Здольнасьць пераўвасабляцца зьвязаная з магчымасьцю аддзяленьня душы ад цела; душа (думка) ваўкалака вольна пераходзіць з адной цялеснай абалонкі ў другую:

«Праз краты вузкага ваконца Усяслаў глядзеў, як прамень сонца гуляў у крылцах матылькоў. Ён лётаў думкамі ў Полацк, ён чуў званоў радзімых голас, ён бачыў сьветлую Дзьвіну, сівое далечы смугу. На крылах вольных сакалоў днём лётаў думкамі дамоў»[119].

Роля ваўка дваякая: ён і ахвяра, і паляўнічы. Матыў пагоні, у сваю чаргу, зьвязаны з хуткім рухам (*«Паўночы князь Усяслаў, як здань, хадзіў ня раз у Тмутаракань»*).

Пералічаныя здольнасьці выяўляюцца ва ўладзе над часам і робяць Усяслава Чарадзеем. І можа таму, што Коўш надае постаці князя такое значэньне, апавяданьне заканчваецца наступным чынам: *«Калі памерла стомленае цела, магутны дух Усяслава Чарадзея трымае варту Беларускае Зямлі»*[120].

Разгледжаныя паданьні належаць да «элінскага» цыклу — апакрыфічнай, адраджэнскай міталёгіі. Іхнымі крыніцамі можна лічыць літаратуру й рэальную гісторыю, а таксама пэўныя гістарычныя падзеі ў часе напісаньня. Пералічанае робіць зразумелым, чаму адзначаны тып міталёгіі адносна малады.

Напачатку разьдзелу было згадана й пра другую плынь у беларускай літаратуры — фальклёрна-міталягічную. Пра яе, у дачыненьні Яна Баршчэўскага, Рамуальд Падбярэскі заўважаў:

«Тое, што піша п. Баршчэўскі прозай, не датычыць непасрэдна ні гісторыі, ні літаратуры, ні мовы Беларусі, але рэчы больш важнай, а менавіта духу й паэзіі народу, адкуль выйшлі й гісторыя, і літаратура, і мова. Ухапіўся ён за самую жыцьцёвую аснову й вырашыў паказаць у мастацтве вялікі народны вобраз. Ён мае перад сабою народ, часта з усёю прывабнасьцю фантазіяў з паганскіх часоў, якія ён апраменьвае сваім беларускім гафманізмам. Як у

ведаю аб ім блізу сотні прыказак ды дзясяткі казкаў. І не кажу ўжо пра ваўкалака:

Буду вольным ваўкалакам.

Ты-ж на прывязі сабакам.

Вось і хочацца напісаць нешта накшталт гімна ваўку. Ён больш, чым арлы ды ільвы, годны таго, каб стацца дзяржаўным гербам». (Ліст перахоўваецца ў БДАМЛМ.)

[119] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 19.

[120] Тамсама. С. 20.

балядах ён стараўся паказаць пачуцьцёвы бок паэзіі народу, так у апавяданьнях — яго творчасьць і нібыта нейкую філязафічнасьць паняцьцяў пра быт, авеяных уласнай яго фантазіяй»[121].

Разуменьне сутнасьці й зьместу фальклёрна-міталягічных апавяданьняў грунтуецца на ўяўленьнях пра міталягічныя істоты й чалавечыя зносіны зь сьветам ірэальнага, якія трансфармаваліся ў літаратуры ў ідэю існаваньня некалькіх узроўняў жыцьця. Вера ў прадказаньні, сны таксама паслужыла крыніцаю народнай фантастыкі. Увогуле, тэма сну надзвычай істотная ў літаратуры. (Прыгадайма, напрыклад, паэму «Тарас на Парнасе», «Лябірынты» Вацлава Ластоўскага, «Багіню» Алеся Гаруна й г. д.) Сны ў міталёгіі — гэта сувязь памяці з продкамі, генэтычная повязь нашчадкаў зь мінулым. Гэта й невядомае, часам варожае (бо непадуладнае). Фальклёрна-міталягічная проза адлюстроўвае сьветапогляд і характар народу, становіцца асаблівасьцю мясцовага калярыту, складовою часткаю народнага побыту. І, што асабліва цікавіць нас, яна захоўвае рэшткі дахрысьціянскіх вераньняў.

У дачыненьні фальклёрна-міталягічнай прозы Каўша, у першую чаргу, трэба адзначыць уласьцівы аўтару антыэкзатычны падыход да сьвету міталягічных і дэманалягічных пэрсанажаў. Апісаньне ідзе без захаваньня «дыстанцыі», быццам знутры, і рэчаіснасьць у творах успрымаецца як нейкая патрыярхальная еднасьць і натуральнасьць. Сьвет патаемнага, містычнага ствараецца перш за ўсё шляхам адбору й выкарыстаньня спэцыфічнай лексыкі:

«Чароўны сьвет забытых казак… Табой спавіта Беларусь. Цябе зрадзілі нашы пушчы, расой паілі вечары; ты зачарована ў курганах, за сьведкаў маеш камяні. Твой дух лунае над краінай: выходзяць цені з дамавін і паржавелымі мячамі яны пра сьмелы сьведчаць чын; у лёхах замчышчаў забытых заснула вояў чарада; на вежы старае званіцы зьвіняць апоўначы званы: іх парушае дух — званар стары… Выходзіць з вод чарга русалак і ў сьлёзным зорна-месячным сьвятле спраўляе гучны карагод. Чароўны сьвет забытых казак! — цябе сьпяваюць калыханкі, ты дрэмлеш у ленасьці палёў, гамоніш шумам каласоў»[122].

Месца дзеяньня, адлюстраванае ў паданьнях, лякалізуецца звычайна каля вады — Ракі. Нават назовы твораў — «Белыя лілеі», «Чортаў вір», «Таямніца Сулы», «Сула шапоча» — паказваюць на гэта. А ў паданьні «Русалчына бальляда» згадваецца рэчка Вяльля, пра якую Віцьбіч напісаў: *«Сама красуня Вяльля знайшла значны адбітак у паданьнях і мастацкай літаратуры трох народаў: бела-*

121 Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / Укл. Г. Кісялёў. Мінск, 1977. С. 68.

122 Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 3.

рускага, польскага й лятувіскага». Рака, адначасна з мовай, тэмай, настроем, аб’ядноўвае ў нешта адзінае нізку твораў, якія, здаецца, нічым між сабою не зьвязаныя.

Абраньне Ракі месцам дзеяньня вызначаецца сымболікай міталёгіі. Менавіта Рака выступае мяжою паміж гэтым сьветам і тым — людзьмі й дэманамі, жыцьцём і сьмерцю. У славянскай (дый ня толькі славянскай) міталёгіі Рака — пэўны аналяг хрысьціянскага чыстца. Ён уяўляўся продкам як змрочнае месца, дзе грэшнікі павінны адбываць пакараньне. Пасьля больш-менш працяглага знаходжаньня па той бок Сьвят-ракі (г. зн. паміж Жыцьцём і Сьмерцю — канчатковай сьмерцю) яны пераходзілі да Сварога.

Разам з тым Рака выступае й як геаграфічная мяжа: рэкі ахоўваюць краіну. І ў гэтым выпадку пераход ракі асэнсоўваецца як сьмерць. (Напрыклад, неаднойчы прыгаданая Сула зьяўляецца мяжой у «Слове пра паход Ігараў».)

Сьвет прыроды ў паданьнях напоўнены жыцьцём, бачным і нябачным, відавочным і патаемным, прывабным і агідным. Духі прыроды — гаспадары багнаў і рэк — неаддзельныя ад прыроды, але сама яна не вычэрпваецца імі. У легендах сустракаюцца апісаньні прыроды, звычайна даволі лякранічныя. Падаюцца яны своеасабліва: расказваецца ня толькі пра тое, што можа бачыць чалавек, але і пра нябачнае для ягонага вока, уяўнае, містычнае. Так краявід набывае другое вымярэньне — духовае, якое адлюстроўвае сувязь прыроды з дэманалягічным сьветам:

«Паміж пяшчаных берагоў плыве Вяльля, плыве сягоньня, як плыла гадоў шмат тысячаў назад. У зялёнай тоні яе вод спраўляюць рыбы карагод: лускою зьзяюць шчупакі, паважна плаваюць ліны. Уночы месячныя косы расьсьветляць пар белавалосы і на заснуўшыя лугі русалка вынырне з вады. Вада сплывае зь яе веек, у косы ўблыталісь лілеі, а вусны шэпчуць дзіўны сказ»[123] («Русалчына бальляда»).

Асноўны дэманалягічны пэрсанаж у паданьнях — русалкі, або, як яшчэ іх называлі, жаліцы, бо перарвалі сваё жыцьцё, няма ім сапраўднай сьмерці, няма ім супакою. Сустрэчы зь імі прыносяць толькі няшчасьце. *«Каханьне хлапцам абяцае, іх песьняю вабіць, красой, а возьме ў абдымкі — загубіць, нацешыцца так, як калісь хлапец насьмяяўся над ёй»*[124]. Русалка — бадай што адзіная постаць у міталёгіі, што некалі была чалавекам, таму яна лучыць сьвет людзкі зь сьветам дэманалягічным.

Прысутнасьць духаў прыроды ў штодзённым жыцьці, зносіны чалавека зь імі — паўстаюць у паданьнях Каўша ня проста як маг-

---

[123] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 5.

[124] Тамсама. С. 6.

чымае, але зьяўляюцца звычайнай формай існаваньня двух пачаткаў. І духі, і людзі ўключаныя разам у прыроду й нават культуру. У паданьнях амаль што не адлюстроўваецца праца людзей, іхны побыт. Творы населеныя людзьмі своеасаблівага лёсу, часьцей — ахвярамі жарсьці, якая прыводзіць спачатку да кантактаў з дэманамі, а пазьней — да непазьбежнай сьмерці. Так ці інакш, сутыкненьне чалавека з патаемным сьветам надзвычай небясьпечнае. Паданьне «Чортаў вір» менавіта пра гэта. (Цікава адзначыць распрацоўку гэтай самай тэмы ў балядзе Яна Баршчэўскага «Дзявочая крыніца»[125].)

Каханьне млынаровай дачкі Галіны й вясковага хлопца Янука было сьветлае й ціхае. Маладым здавалася, што ня толькі іхныя ўласныя сэрцы, але і ўсё вакол пра любасьць шэпча. Нават заможны млынар, даведаўшыся пра іхнае пачуцьцё, даў згоду — дарма што Янук бедны.

Ды вось у панскі двор прыехаў госьць.

«Казалі — панін брат. Таемны быў ён, непрыветны. Дарма, што гожы быў сабою: яго ў палацы не любіў ніхто. У вачох нядобры бляск палаў. Глядзець у вочы іншым госьць нейк унікаў. Ня знаў ніхто, адкуль прыйшоў ён ды чаго, як доўга будзе і пашто начамі конна езьдзіць ён у лес»[126].

Гэтага госьця баяліся і пан, і пані. Паступова чытач разумее, што перад ім — не чалавек.

Аднойчы, калі «пан» (узгадайма, што ў беларускім фальклёры так часта называлі чорта) прыехаў да млына, ён убачыў дзяўчыну.

«[З таго часу] начны прыход палохаў Галю. Бо кожны раз, як сон змыкаў павекі, зьяўляўся Ён, спакусьлівы і злы. Прыходзіў і вабіў халодным поглядам вачэй, пагрозы позіркам кідаў або багацьце абяцаў ёй за каханьне. Будзілася Галіна зь цяжкім стогнам — здань зьнікала. Як гасьне сьвечка, так Галя гасла з кожным днём»[127].

Аўтар акцэнтуе ўвагу на адной агульнай патрэбе і для людзей, і для духаў — патрэбе каханьня. Роля каханьня ў жыцьці й паводзінах — выключная. Менавіта гэтае пачуцьцё зьяўляецца рухавіком падзеяў у паданьнях. Подых пансэксуальнасьці ахоплівае ўсіх і нават, як бачым, д’ябла. Каханьне людзей, замілаваньне аднаго адным і гвалтоўны націск чорнае сілы — розныя праявы сэксуальнасьці. Звычайна яна вядзе да сьмерці, да павелічэньня зла (ператварэньне ў русалак). Аднак часам каханьне становіцца галоўнаю перашкодаю для сьмерці (паданьне «Бірута»). Сэксуальнасьць духаў мацнейшая за чалавечыя пачуцьці, і накіраваная яна на сьмерць, а не на жыць-

[125] Niezabudka. Petersburg, 1841. S. 223.
[126] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 9.
[127] Тамсама.

цё. Каханьне ж людзей можа стацца адзінай маральнаю сілай, якая дапамагае ім супрацьстаяць злу.

Паміж сьветам людзей і сьветам духаў існуе пэўны бар’ер. З аднаго боку, гэтыя два сьветы падзяляюцца прыродай, у прыватнасьці рэкамі, якія чалавек ня можа проста пераадолець. З другога боку, дом чалавека зьяўляецца ягонай аховаю, пранікнуць у дом д’яблу няпроста.

«Было нейк раз… Шалела бура за вакном. Такое буры тут ніхто ня помніў. Праз гоман буры і дажджу выразны стук у дзьверы сеняў чуўся. Галіна выйшла адчыняць. Назад бяз памяці яе ўнесьлі. Хто стукаў у дзьверы ў гэту пору? Аб чым Галіне ён казаў? Адкуль прыйшоў, куды ён зьнік? Галіна ведала аб тым, але яна бясслоўная ляжала»[128].

Рачны госьць (Ён) ня здолеў увайсьці ў дом, але думкі чалавека, яго сон (што адзначалася вышэй) яму падуладны. Пра тое, што дакладна ўбачыла й пачула Галіна, мы ня ведаем. Але Агата, жабрачка з блізкага сяла, бачыла бойку Янука з «панам»:

«Янук трымаў за чуб чарта, а чортам быў той панін брат. Зялёны бляск палаў у яго вачох і сьмех чартоўскім дробным рэхам рассыпаўся, калі парой гару ён браў над Януком. Змагаліся яны так доўга, аж пакуль Янук магутным штурханцом зваліў у вір ракі праклятага панка»[129].

Вядома, Ён не загінуў: вір ракі для яго — родны дом. Дый пазьнейшыя падзеі сьведчаць пра тое: Янук згінуў, млынар памёр, а млын сарвала вада (ці ня помста жыхароў патаемнага сьвету?). Аднак было б памылкай лічыць, што сэнс паданьняў (у тым ліку нізка легендаў пра русалак — дзяўчат, што скончылі жыцьцё самагубствам) можна зьвесьці проста да перамогі д’ябла. Так, старыя багі зьніклі, новых яшчэ няма, і здаецца, што адзіны прэтэндэнт на вакантнае месца — Валадар Цемры. У паданьнях Сьвятаслава Каўша робіцца спроба знайсьці спосаб утрымацца па гэты бок Ракі: сапраўднае каханьне, разуменьне таго, хто я, адкуль прыйшоў і куды іду.

---

[128] Коўш, Сьвятаслаў. Русалчына бальляда… С. 10

[129] Тамсама. С. 10–11.

ЧОРТ, ЯНКА ЮХНАВЕЦ ДЫ БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА

Вобраз чорта даўно цікавіў дасьледнікаў нацыянальных культураў[130]. У першым беларускім міталягічным слоўніку чорт — паводле колькасьці адведзеных яму старонак — займае ці ня першае месца[131]. Ёсьць працы пра вобраз чорта ў беларускай літаратуры, пераважна да пачатку XX ст.[132], раскрыцьцё ягонага характару ў апісаньнях Мікалая Нікіфароўскага, Часлава Пяткевіча, Яўгена Ляцкага. Дый тое зразумела, бо, як піша Анатоль Фядосік, *«асаблівасці ўяўленняў беларусаў аб міфалагічных вобразах раскрываюцца на прыкладзе аналізу аднаго з найбольш пашыраных у міфалогіі і фальклоры славянскіх народаў вобразаў хтанічнага свету чорта»*[133]. Вось толькі аўтарскае абагульненьне наўрад ці адпавядае сапраўднасьці:

«Ва ўяўленні старажытных палешукоў і ўсіх беларусаў чорт — звышнатуральная істота, здольная нарабіць нямала бед; адначасна — гэта істота, слабая розумам. Чорт у міфалагічна-фальклорных творах амбівалентны: валодаючы магутнай звышнатуральнай

---

[130] Милорадович, Василь. Українська відьма: Нариси з української демонології. Київ, 1993; Baranowski, Bohdan. Pożegnanie z diabłem i czarownicą. Lódz, 1965; Pełka, Leonard J. Polska demonologia ludowa. Warszawa, 1987; Rożek, Michał. Diabeł w kulturze polskiej: szkice z dziejów motywu i postaci. Warszawa — Kraków, 1993; Максимов, Сергей. Нечистая, неведомая и крестная сила. Санкт-Петербург, 1994; Амфитеатров, Александр. Дьявол. Ташкент, 1993; Рязановский, Фёдор. Демонология в древне-русской литературе. Москва, 1915; Буслаев, Фёдор. Бес. Санкт-Петербург, 1886 ды інш.

[131] Міфы Бацькаўшчыны / Укл. У. Васілевіч. Мінск, 1994.

[132] Штэйнер, Іван. Беларуская балада: вытокі жанру і паэтычная структура. Мінск, 1989; Каваленка, Віктар. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мінск, 1981; Шаховіч, Міхась. Дэманічныя постаці і з’явы ў народным вераванні на стыку польскай і беларускай культур // Most przez wieki. Białystok, 1982. S. 127–137 ды інш.

[133] Фядосік, Анатоль. Фальклор у фарміраванні нацыянальнай свядомасці беларусаў // Беларусіка. Незалежнасць Беларусі: актуальныя праблемы — шляхі іх вырашэння. Мінск, 1993. С. 91.

сілай, значна большай, чым чалавек, ён бяссільны ў супрацьстаянні чалавечаму розуму»[134].

Наўрад ці беларусы гэтак думалі пра таго, пра каго пісаў Памва Бярында ў сваім «Лексіконе» 1627 году: *«Кудес, Кудеснїк — чорт їлї чаровнїк»*.

Чорт вядомы яшчэ з дахрысьціянскіх часоў, пазьней ён толькі ўвабраў у сябе адмоўныя рысы біблейскага д'ябла. Але яшчэ доўга ў людзкой сьвядомасьці яны стаялі асобна. Да прыкладу, у «Аповесьці пра Дракулу» знаходзім:

«Бысть в мунтьянской земли греческыя веры христіанин воевода именем Дракула влашеским языком, а нашим діавол. Толико зломудр, яко же по имени его, тако и житіе его»[135].

Натуральна, зьмяняліся ягоныя паводзіны, характар, нават выгляд. Якім чорт прыйшоў у літаратуру нашага часу, літаратуру беларускую? Часьцей за ўсё, маючы справу з «алітаратурненымі» сюжэтамі, мы шукаем першапачатковы сэнс, сакральнасьць тэксту. З нашым героем, здаецца, наадварот: мы больш ведаем пра ягонае мінулае, але ніяк не сучаснае.

Пачаткова чорт у беларускай літаратуры быў блазнам, махляром-круцялём, згодна з тэрміналёгіяй сучаснай міталягістыкі — трыкстэрам[136]. Якія б высокія тэмы ні закранаў міт, ён заўсёды «заземлены», нездарма ж і ягоныя героі належаць да так званай ніжэйшай міталёгіі. Вось гэтую функцыю «зазямленьня» якраз і выконвае трыкстэр. Усё высокае — страх перад сьмерцю, перад багамі — можа ператварацца ў пародыю, набываць карнавальную форму. Белае робіцца чорным. Сьвет пярэваратняў. Антысьвет. І першым жыхаром ягоным, напэўна, можна назваць кульгавага д'ябла з аднайменнага твору гішпанца Люіса Вэлеса дэ Гевары (Luis Vélez de Guevara; 1641).

Цэлую галерэю чартоў знаходзім у Караткевіча:

«Адзін жыў у вадзе, пасвіў шчупакоў, лінёў ды акунёў. Быў зялёны і калматы, вельмі падобны на купу твані. Звалі яго Вадзянік. Другі жыў у лесе, пасвіў аленяў і быў падобны на аброслы мохам пень. Калі сустрэнеш, то і не адрозніш. Звалі яго Лесавік. Але быў і трэці, што жыў па хатах і пасвіў цвыркуноў. Гэты быў самы шкодны. Рожкі ў яго былі, як у козкі, зубкі, як часначок, хвосцік, як памялцо»[137].

---

[134] Фядосік, Анатоль. Фальклор у фарміраванні нацыянальнай свядомасці беларусаў… С. 91.

[135] Повесть о Дракуле. Москва — Ленинград, 1964. С. 117.

[136] Леви-Стросс, Клод. Структура мифов // Леви-Стросс, Клод. Структурная антропология. Москва, 1985; Манин, Юрий. «Мифологический плут» по данным психологии и теории культуры // Природа. 1987. №7.

[137] Караткевіч, Уладзімір. Збор твораў. У 8 т. Т. 2. Мінск, 1988. С. 472.

Міт — гэта праекцыя чалавека навонкі ягонай псыхалёгіі й мысьленьня. Таму сэміётыка міту антрапаморфная (чалавекападобная). І чалавек тут — пункт адліку. Натуральна, што й чорт прыпадабняецца да чалавека як зьнешне, гэтак і ўнутрана: *«Чорт у іх ва ўсіх не абы-хто — не то на пана, не то на папа падобен: у капелюшы, у палітоне з струкаватым каўняром. Так рызыкоўна адзеты, што — проша бачыць!»*[138] Праўда, сыстэма спрацоўвае і ў другі бок: на людзей, якія нечым не дагадзілі, сталі перашкодай, пераносяцца рысы чорта. Вось, да прыкладу, радкі зь вершу Алеся Дудара, дзе аўтар ганьбуе былых паплечнікаў:

Страшыдлы, касьцякі з магільнікаў старых,
Што ўжо, здавалася, даўно згнілі і зьніклі,
Як вострыя нажы, бліснулі,
Забойства прагныя наставіліся іклы[139].

Часам чорт паўстае ў змадэрнізаваным, эўрапеізаваным абліччы, не забываючыся нават на ўлюбёнае нямецкае:

«Прымракаваты свет прыкручанай лямпы на стале дазволіў мне адразу разглядзець толькі цёмна-зялёны нямецкага крою сурдут, ёмка сядзеўшы на доўгім, жылястым тулаве, высунутыя з недазволена кароткіх рукавоў цёмныя калматыя рукі з чалавечымі пальцамі і цёмнымі кругла астрыжанымі пазногцямі на іх канцах і голыя, але аброслыя калматай шэрсцю, так што выглядалі, нібы ў футраных нагавіцах, ценкія, але, відаць, моцныя ногі з нейкімі петушынымі ці індычымі лапкамі замест ступняў. Чорны фрыдрыхаўскі траярогі капялюш ляжаў на каленях, а на ім адпачываў, скруціўшыся, як вужака, канец голага, ледзь апушанага хваста. Асвойчыўшыся са светам, я разглядзеў і твар. Цёмны, але не як мурынскі, даўгавіды, але не выцягнуты, пажылы і абвеяны, але не паношаны, з цвёрдасцю, але не жорсткасцю ў міне, ён, зліваючыся ў барве з гладкімі, коратка абстрыжанымі валасамі на галаве, выглядаў пекнай рамкай для пары цёмна-нябескіх з чарнаватымі зрэнкамі вачэй, з якіх свяціліся не то глыбокая думка, не то яшчэ глыбачэйшая журба і агромністы, шалёны, надлюдскі розум»[140].

Заўважым, што ў параўнанні з аналягічным зьяўленьнем да Адрыяна Левэркюна[141] беларускі чорт больш лагодны, «цёплы» (што адчуваецца па тэмпэратуры ў пакоі), разумны (!). І нават не такі страшны, як роднасны яму ўкраінскі чорт. (Прыгадайма, як

[138] Калюга, Лукаш. Творы. Мінск, 1992. С. 397.
[139] Дудар, Алесь. Ліст да рэдактара // Полымя. 1931. № 10.
[140] Гарун, Алесь. Сэрцам пачуты звон. Мінск, 1991. С. 257–258.
[141] Ман, Томас. Доктар Фаўстус / Пераклад В. Сёмухі. Мінск, 1989. С. 235–236.

паміраае ад страху Хама Брут у гогалеўскім «Вію», як палохае чорт у «Чырвонай сьвітцы»[142].) Вельмі цікавым у гэтым кантэксьце падаецца назіраньне, выказанае Іванам Штэйнерам:

«У цэлым у беларускай фантастыцы адсутнічаюць злавесныя тыпы надпрыродных сіл, кардынальна супрацьстаўленых свету чалавека, што было характэрным для ўсходняй і заходнееўрапейскай міфалогіі»[143].

Дзеля справядлівасьці неабходна зазначыць, што воблік чорта зазнаў істотныя зьмены ў 1920–1930-я гг., калі яму была адведзеная агітацыйная антыроля. Менавіта такім ён паўстае ў Бядулевых «Палескіх байках»: *«злы нячысцік»*, *«чорт з рагамі, з хвастом і худы, як той хорт. Чорт — гідкі і слізкі, нібы жаба»*, *«шальмец»*, *«малпа дурная»*[144]. У той час, калі беларускіх пісьменьнікаў, таксама ня вельмі выбіраючы доказы, абвінавачвалі ў шпіянажы на карысьць Японіі, чорта вінавацілі ў патураньні царкве: *«Чорт снуе, як павук. Ён усё — храк і храк. Вылез поп з яго ляпы паганай. Поп калматы такі»*[145].

Чаму гэтак адбылося? Барацьба з *«панскім бізуном і націскам рэлігіі»*? Ці толькі? А можа таму, што беларускі чорт быў сапраўды беларускім? Таму, што чытаў «Беларусь», таго ж Зьмітрака Бядулю, цікавіўся дзейнасьцю Рады БНР?[146] Ці таму, што прадказваў незайздросную будучыню, *«калі толькі Полацак ня стане Ерузалім або Вялікі, ня будуць дзеі Сапраўднасьцяй усяўладнай»*?[147] Напэўна, там трэба шукаць падставы вобраза чорта-выгнанца, чорта-ізгоя (Уладзімер Караткевіч, «Аповесьць пра беднага д'ябла»). І наўрад ці можна пагадзіцца зь цьверджаньнем, што *«фігура чорта не страчвае сваёй традыцыйнай міфалагічнай сутнасці ні ў фальклоры, ні ў літаратуры. Гэта па-ранейшаму ўвасабленне ўсяго нізкага, разліковага, практычнага і здрадлівага ў жыцці»*[148].

---

[142] Сваё бачаньне расейскага чорта — у Сяргея Аверынцава. Ён піша, прыгадваючы расейскія прымаўкі *«где смех, там и грех»*, *«и смех и грех»*: *«Самы звычайны эўфэмізм для чорта (бес) — 'шут' ці, на больш фрывольны манер, 'шуцік'. Гэтая папулярная дэманалёгія сама па сабе, несумненна, не спэцыфічная для Расеі; унікальная толькі энэргія, зь якой сама мова зьвязвае 'чорта' й 'жарт', 'грэх' і 'сьмех'»*. (Аверинцев, Сергей. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. Москва, 1993. С. 341.)

[143] Штэйнер, Іван. Беларуская балада… С. 27.

[144] Бядуля, Змітрок. Збор твораў. У 5 т. Т. 1. Мінск, 1985. С. 226, 230.

[145] Тамсама. С. 232.

[146] Гарун, Алесь. Сэрцам пачуты звон. С. 258–259, 262.

[147] Юхнавец, Янка. Калюмбы. Нью Ёрк, 1967. С. 4.

[148] Каваленка, Віктар. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. С. 86.

Якая ж сутнасьць чорта? Паэма Юхнаўца «Калюмбы» — нэаміталягічны твор, дзе рэальны пэрсанаж, Скарына, суіснуе зь мітам. Можа, гэта казка пра выпрабаваньні героя ў пошуках чароўнага прадмета, а чорт — добры памагаты? Менавіта добры, бо як інакш, пасьля Коласавага «Сымона-Музыкі», Бядулевага «Салаўя», «Музыкі» Багдановіча, «Страшнай музыкавай песьні» Гарэцкага зразумець Юхнаўцовы словы: *«І я ня ведаю, ці Музыка — Чорт, ці я Чорт ад волі Боскай»*[149]. Ягоная шчырая гутарка з Скарынам пачалася таму, што той не зьбянтэжыўся, пабачыўшы капыты, не адцураўся ад ізгоя, вымушанага, як у свой час хворыя на праказу, насіць адзнаку сваёй чужасьці, адрынутасьці ад грамадзтва. І чорт кажа: *«Па вашаму, людзкому, я адзінокі ёсьць»*[150]. (Што ён хоча сказаць: на вашую, людзкую, думку ці праз вас, людзі, я самотны? Хутчэй другое, бо *«памажы ці не памажы, усё'дна вы, людзі, грэхам назавяцё»*[151]). Развагі чорта (а гаворыць ён, *«усьміхаючыся добрасьцяй»*) у «Калюмбах» можна было б укласьці ў вусны героям «Крывічоў» Максіма Зарэцкага, ці «Дзьвюх душаў» Максіма Гарэцкага, ці «Лшоно Габоо Бійрушалайм» Юркі Віцьбіча, настолькі яны прасякнутыя замілаваньнем да сваёй гісторыі, культуры — і нелюбоўю да новых, прышлых: *«Музыка пра радасьці вясёлыя і пра балючыя нядолі граў. І я, слухаючы, падумаў, пераканаўся па-люцыпарску: добра, што Музыкі на сьвеце водзяцца. Яны і для Чорта добрае»*[152], *«А вось пра казкі народу свайго забыліся. У іх Боскасьць і праўда людзей зямлі ўсёй; кожная рэч, жыцьцю прычасная, названая імём сваім і месцам»*[153]. Ці такі маналёг:

Можа гэтага заўтра ня будзе.
Але любуюся будынкам стройным.
Бы зь неба апушчаныя прастакутнікі,
сьцены выпаўзьлі над ракой.
я ня думаю ў мроі кідацца,
буду тады: бядняк і бяздомнік.
Хачу таксама пасяліцца тут,
уладнасьць замець між сьцен чатырох.
Ад часу, зямля калі стала ведаць
маё імё з імёнамі іншымі,
Жыцьцё я люблю называць не Жыцьцём,
а сьціпла: існаваньнем.

149 Юхнавец, Янка. Калюмбы. С. 5.
150 Тамсама. С. 7.
151 Тамсама.
152 Тамсама.
153 Тамсама. С. 8.

За гэтыя сьцены яно не праб'ецца,
як трава між пустэльных пяшчынаў.
Там Новыя мніхі сабраліся
слаць жыцьцю праклёны з паклонам[154].

Няхай не бянтэжыць, што чорт можа быць добрым і быць беларускім. У Гарэцкага, да прыкладу, мерцьвякі, духі, што таксама належаць да ніжэйшай дэманалёгіі, зьбіраюцца на сход, заклапочаныя лёсам роднай Беларусі: *«з расьцерзаным да краю сэрцам»* Скарына, *«сьцень вусатай постаці»* Багушэвіча, *«глабаўся з-пад груд трупаў брацкай магілы ў Коўне Лявон Гмырак»*, *«празрыстабелы Сяргей Палуян зь сінім шнурам на шыі»*[155].

Нарэшце можна паспрабаваць сфармуляваць праблему свае/чужыя. (У міталягістыцы часам яна падаецца, як чалавек/не-чалавек, што звужае й спрашчае праблему.)

У літаратуры, шырэй, у кантэксьце культуры чалавеку супрацьстаіць нейкая сіла. Гэта можа быць таксама чалавек-дэман, сьмерць («Ладзьдзя Роспачы» Ўладзімера Караткевіча), д'ябал і г. д. Уявім сабе прыкладную дэманалягічную сыстэму, якая складаецца зь дзьвюх катэгорыяў пэрсанажаў. Да першай належаць звычайныя людзі, якія валодаюць незвычайнымі здольнасьцямі (доктар Фаўст), да другой — уласна дэманы (гэта і вобразы рэальных памерлых людзей, як у Гарэцкага (гл. вышэй), і ваўкалакі, і чарты, і г. д.). Першая група — больш аморфная, размаітая, бо, згодна міталёгіі, незвычайнымі здольнасьцямі валодаюць, акрамя ведзьмакоў, і млынары, і кавалі, і музыкі — валадары Звышулады, Веды. Чалавек можа трапіць у гэтую катэгорыю й не на ўласнае жаданьне, калі ў яго на загад чараўніка ўваходзіць злы дэман. *«Ці не чорт тут часам падлятвае? Я так і думаю, што — ніхто іншы — ён выносіць маё дабро! Гіну я праз людскія варагі. Згубіў мяне благі чалавек — наслаў чорта на невінаватую душу»*[156].

Схема свае/чужыя не зусім супадае з дэманалягічнай сыстэмай. Так, да «чужых» належаць дэманы й людзі іншых паглядаў, чужаземцы, псыхічна хворыя, часам нават проста іншыя. Інакш кажучы, «чужасьць» вызначаецца ня толькі паходжаньнем ці прыналежнасьцю да іншага сьвету, але й нутраным жыцьцём пэўнае супольнасьці. І стаць «чужым знутры», маргіналам, можа практычна любы чалавек, нават калі ён раней быў «сваім». Для гэтага дастаткова проста валодаць нейкім эзатэрычным веданьнем ці ўменьнем,

---

154 Юхнавец, Янка. Калюмбы. С. 13–14.
155 Гарэцкі, Максім. Творы. Мінск, 1995. С. 117–119.
156 Калюга, Лукаш. Творы. С. 383.

апынуцца ў надзвычайнай сытуацыі. Адрозьненьне схемы свае/чужыя ад чалавек/не-чалавек яшчэ ў тым, што чалавек нясе ў сабе адначасова і Боскае, і дэманічнае.

Калі падагульніць вышэйсказанае ў адносінах да чорта, можна вывесьці наступнае. Чорт заўсёды належыць да дэманалёгіі, але ў схеме свае/чужыя ён пераходзіць з адной катэгорыі ў другую ў залежнасьці ад сытуацыі ці, шырэй, грамадзтва: ён свой і папу (у Бядулі), і Скарыну (у Юхнаўца), ён можа быць і «добры», і «злы».

У межах схемы свае/чужыя людзі й чарты нават могуць мяняцца статусам. Чужынцам у сваім горадзе, у Вільні, стаўся Альхэмік (імя, разам з адсутнасьцю іншай характарыстыкі героя, гаворыць пра чалавека Пасьвечанага) з твору Францішка Аляхновіча «Круці, не круці — трэба памярці»[157]. А Чорт-1 стаецца выгнанцам у сваім, чортавым, асяродзьдзі. (Агульнасьць чалавека й не-чалавека падкрэсьліваецца тым, што Сыльвук і Чорт закаханыя ў Агапку, маладую ведзьму.) Апісаньне жыцьцёвага канца Альхэміка (натоўп вядзе яго на вогнішча) адсылае да кранікальных і агіяграфічных тэкстаў, дзе сьвятога забівае натоўп блізкіх яму людзей (сваякі, знаёмыя і г. д.)[158]. Забойцы — ня людзі, пярэваратні (прынамсі, гэтак яны малююцца ў прыгаданых тэкстах), і забойства адбываецца калектыўна (статкава; паленьне — нібы закланьне). Гэткім чынам, адзін (Альхэмік) застаецца «сваім», усе ж астатнія — чужымі.

Цікавую заўвагу выказаў у сваіх успамінах Леанід Галяк:

«...Лютар пад апекаю мясцовага князя займаўся перакладам Бібліі ды змагаўся з чортам, які яму ў гэтым перашкаджаў. Лютар кінуў быў у чорта чарнільніцай, але, відаць, ня трапіў, бо на сьцяне засталася вялікая пляма. Я спаткаўся недзе зь цьверджаньнем, што гэтым чортам меў быць Францішак Скарына»[159].

Ці ня ў творах Юхнаўца? Цалкам верагодна, бо ў кнізе «Запіскі і зацемкі, напісаныя ў працягу некаторых гадоў перад траўнем 1996» ёсьць такі запіс: *«Паданьне ёсьць: Лютар кінуў чарнільніцу ў*

---

[157] Сюжэт «сцэнічнага гратэску», як і твораў Зьмітрака Бядулі «Палескія былі» і «Сярэбраная табакерка» (сьмерць ня можа сысьці з лавы, зь яблыні, з торбы, з табакеркі), зафіксаваны ў: Андреев, Николай. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Ленинград, 1929. № 330А. Казкі з аналягічным сюжэтам прыводзяцца Аляксандрам Афанасьевым (Народные русские легенды. Казань, 1914. 16a, b, c), Дзмитрыем Зяленіным (Великорусскіе сказки Пермской губерніи. Петроград, 1914) ды інш. Таму наўрад ці мае рацыю Іван Навуменка, калі піша пра адсутнасьць фальклёрнай першакрыніцы ў Зьмітрака Бядулі (Навуменка, Іван. Змітрок Бядуля. Мінск, 1995. С. 131).

[158] Аляхновіч, Францішак. Выбраныя творы. Мінск: Беларускі кнігазбор, 2005.

[159] Галяк, Леанід. Успаміны. Кн. 2. ЗША: Летапіс, 1983. С. 10.

сьцяну пасьля сустрэчы з Скарынам. Уявіце чалавека адукаванага, Скарыну, сустрэцца зь Лютарам?»[160]

Чорт Юхнаўца *«ў суладзе неабыякавы зь людзьмі»*. Яму падабаецца, што людзі *«раны крыяточныя нясуць на суд Гісторыі пазнаць сябе... Богам створаны я. Даў крылы на зямлю зьляцець постацяй несамавітай, але з голасам у казках — мяне ўсюды чуюць. З хваль-жыцьця падскокваю паплаўком заўважаным. Я Боскія тварэньні падцікавіў, як зло і памальнае дабро ў адну здабычу зводзіцца»*[161].

А ў апавяданьні, якое і называецца «Чорт», маленькі Віця пытаецца: *«...а чартом і чарцякам баліць, калі іх б'юць, ці не?»*, нягледзячы на тое, што ягоны бацька, па словах маткі, на вайне б'ецца з чарцямі, а цётка праз тых самых чартоў захварэла ды памерла[162].

Незразумелы чорт, нейкі шматузроўневы, рознакаляровы. А галоўнае — незвычайны. То свой ён ці чужы?

«Як гэта наагул часта бывае, глыбіннасьць тая і ў Юхнаўца можа абарочацца цямнінёю, няяснасьцяй. І запраўды, талент Юхнаўцоў, асабліва на дадзенай ступені ягонага разьвіцьця, у вялікай меры, казаў той, "цёмны" талент, у тым сэнсе, у якім звалі калісь "Цёмным" гэткага глыбокага філёзафа антычнасьці, як Гэракліт Эфэскі. Ды сьпяшацца на гэтай аснове з адмоўнымі ацэнамі й асудамі Юхнаўцовага таленту, ці хоць-бы дадзенага боку яго, могуць хіба судліўцы павярхоўныя, асабліва з тых, што жадаюць ад паэзіі не індывідуальнасьці, прыватнасьці дазнаньня, а якраз наадварот — максымальнае публічнае дыскрымінабэльнасьці яго, "яснасьці, зразумеласьці" ўсім адразу і дарэшты, не здаўмяючыся, што гэткім падыходам ужо ў самым прынцыпе адмаўляецца якраз аснова спэцыфічнасьці паэзіі, літаратуры, супраць іншых галінаў духовае дзейнасьці як навука, публіцыстыка й г. д.»[163].

Калі кажуць пра паэзію Юхнаўца, звычайна падкрэсьліваюць яе незразумеласьць, «дзікасьць» (як ён сам піша: *«Дзікім аставаўся я»*[164]), беручы пад увагу і зьмест (мова-зьмест, мова-сутнасьць), і абалонку (мова-сувязь, мова-я). Нехта ставіцца да ягоных экспэрымэнтаў як да моўнай гульні, адарванай ад рэальнай карціны моўнага сьвету; у яго мы знаходзім ня толькі дыялектызмы, але й аўтарскія

[160] Юхнавец, Янка. Запіскі і зацемкі, напісаныя ў працягу некаторых гадоў перад траўнем 1996. Нью Ёрк, 1996. С. 107.

[161] Юхнавец, Янка. Чорт і Сталін // Дань майго часу. Нью Ёрк, 1993. С. 167.

[162] Юхневіч, К. Чорт // Беларуская моладзь. 1962. № 16. С. 20–24.

[163] Склют, Р. [Адамовіч, Антон]. Пад зорамі белымі — Шорах моўкнасьці — Ля ціхай брамы. Крытычны нарыс // Конадні. 1953. № 3. С. 79.

[164] Юхнавец, Янка. Творы. Т. 2. Нью Ёрк, 1989. С. 191.

наватворы, аказіяналізмы. Гэта нібы лексычны хаос — мінулага, сучаснага, будучага, магчымага ў беларускай мове.

Спрэчкі вакол творчасьці Юхнаўца пачаліся зь першага зборніку — «Шорах моўкнасьці». У газэце «Бацькаўшчына»[165] была надрукаваная рэцэнзія К. Рамановіча (псэўданім Рыгора Казака, больш вядомага як Рыгор Крушына), які залічыў паэта да *«катэгорыі мадэрністых»*, голас якога мае *«экстравагантна ненатуральны тэмбар»*. І далей:

«І гэтак скрозь ува ўсёй кнізе Юхнаўца гучаць вершы, як незразумелая замова паўночных шаманаў. У гэтым паэтычным хаосе, відаць, таксама ёсьць эмацыянальная сіла ўзьдзейнічаньня на чытача. Напэўна, знойдуцца аматары і прыхільнікі такой паэзіі»[166].

З артыкулам «Пра незразумеласьці ў творчасьці Юхнаўца» ў палеміку ўступіў Сяргей Хмара. Зь невядомых сёньня прычынаў рэдакцыя «Бацькаўшчыны» артыкул адхіліла, і ён праляжаў у Міколы Панькова да 1995 г., калі той, прадчуваючы сваю сьмерць, перадаў яго паэту, а Юхнавец, у сваю чаргу, аддаў у 1996 г. аўтару гэтых радкоў. Паколькі артыкул-рэцэнзія існуе, відавочна, у адным экзэмпляры й мае значную цікавасьць, падамо яго цалкам.

«Неспакоем жыцьця імкнуцца абняць дый зьдзейсьніць “навакольную пустэчу”. Сама “шорахнасьць” — унутрымоўкнае жыцьцё, як вадаліў гэтага-ж жыцьця. Прываблівае прыгаство — мэта жыцьця, з усялякімі згубамі, узнаўленьнямі із зблытаных формаў існаваньня. Але ёсьць Прамежак у самім Жыцьці, бадай дзьверы, мяжа, ад якой толькі “памяцяй глядзяцца рэчы”. Трэба ўнікнуць у гэтую моц уяўленьня паэта, і тады вам раскрыецца зьмест, не экстравагантны сэнс, а прысутнасьць цэлае сям’і здарэньняў, прылукаў асноўнасьці ўлады дый велікомасьці самога жыцьця. Значнасьць жыцьця цяжка азначыць. Яно — утойна, як сьмерць. Таму Юхнавец стараецца знайсьці мамэнт да “вадаліву жыцьця, пакіненага сярод пустэчы”. І гэта: унікнуць ва ўзровень памяці, у зборнік жыцьцёвых досьведаў, што можа і ўваскросіць “пакінутае сярод пустэчы”, быццам унутрана мерыць усялякія жыцьцёвыя спады, каб бачыць, “як памяцьцяй глядзяцца рэчы”.

“Шорах моўкнасьці” — вадаліў жыцьця — гучыць жаданьнем узьнесьціся бруеньнем струменю да пералікаў звычайных і незвычайных здабыткаў жыцьця. Вось, прынамсі, у папярэдніх радках перад прыведзенымі К. Рамановічам цытатамі Я. Юхнавец піша:

Сунімаецца млява сьпякотнае лета.
Побач песьня — кліч сьмерці:

[165] Бацькаўшчына. № 30–31 (260–261). 31 ліпеня 1955. С. 7.
[166] Тамсама.

— Ідзі! Не прыходзь!
І абяцаны аванс ня зьвернецца,
і крык гандляра: Ня зводзь!

Яно аддаецца чытачу пэсымістычнай імпрэсіяй і адначасна адольваецца агульнай рэальна-сымбалічнай зразумеласьцяй усёй існасьці людзкога існаваньня. Усё родніцца: і “крык гандляра: Ня зводзь!”, і “кліч сьмерці: Ідзі! Не прыходзь!”. Усё ў вобразе паэта Юхнаўца злучана ў тлумачэньні ўтойнага, усярэдняга жыцьця на вонкавае захаваньне і дбайнасьць.

...азіраецца памяць — шасьцяньнем мерыць
свой спад із дрэва ліст.

Паэт турбуе сваю моўкнасьць. Яна знаходзіць веру і спадзеў у памяці, якая толькі і можа натхніць, узбагаціць самую рэальнасьць жыцьця. Ён хоча быць у сваяцтве зь ёй, бо толькі адно што магчымець выявіць чалавеку ягонае мінулае і адчуць будучае. Гэтыя ўзаемаадносіны паэт Юхнавец, бадай, поўнасьцю выказаў у вершы “Вобразы з утулу акіяну”. Вось некалькі радкоў з яго:

Ня позна ім ламаць узлоні!
Бы даланямі на узлонь далін
бераг уздымаць і пеніцца узроняй:
нятратай пырскаў з ухопінай жарсьцін.

Або некалькімі словамі:

Жыцьцё ясьніць нат’ кроплямі малымі.
Пытаешся: Ці жыць хоць шчасьцямі благімі?

Гэтак скрозь увесь зборнік “Шорах моўкнасьці” паэт не ўхіляецца свайго голасу: памятнай узроні, што мусіць быць і знаходзіцца і ў “прокмеці”, і ў “вокмеці”, і ў “сузьмені”, і ў “скратках”. Словы звычайныя — беларускія й выразныя ў мэтафарычнасьці, хоць для Рамановіча чамусьці яны незразумелыя.

Юхнавец адчувае ды бачыць у “шчызе” (гусьціні) восеньскага подзьмуху “спакметнасьць” часінаў, якія пасьля, у канцы твору, даводзяць чытачу: “Жыцьця карцівасьці само жыцьцё зьбірае”. Бо жыцьцё гэткае, ізноў прыходзіцца ўторыцца словамі паэта Юхнаўца зь вершу “Яму жадалася”:

Зьбіраюцца на выган дзеці.
У карагодзе шчодра мігацяцца пяткі.
Дзядок сівы іх радасьцяй абняты,

жадае небу сказаць усё:
— Мой дзень яшчэ — бы зьніч.

Так што цяперака, здаецца, ня трэба даводзіць спадару Рамановічу, што значаць словы ў вершы “Сакратава” або “Шорах моўкнасьці — вадаліў жыцьця”.

Ціхінь мінулая — разьмёты крылаў асьцярожныя
тайніцай атулі разгаданай ня імі.

Спадар Рамановіч мусіць уцеміць: у большасьці людзей некаторыя ўтойнасьці, чыста прыродныя, зьяўляюцца часткай іхняга сьвету, часткай уяўнасьці апынёных у саміх сабе. Надвышэйшае над чалавекам за ўсё — заставалася ў паэзіі і застаецца творчай наканаванасьцяй, якая як-бы зроньвае, дапаўняе рэальную існасьць жыцьця, а можа і стварае яе. Безь яе чалавек мог-бы згубіць бясконцасьць пачуцьця жыцьцёвае волі.

У вершы “Сакратава” паэта Юхнавец любіць “ціхінь мінулую” — мінуласьць. Параўноўвае яе да “разьмётаў крылаў асьцярожных”, не інакш толькі; дый убожваецца ёй: “тайніцай атулі разгаданай ня імі” — інакш і ня можна. У вершы “Сакратава” паэт даў арыгінальную станьву сучаснасьці й мінуласьці. Ёсьць штосьці адвечнае ў Сакратавым — нашым жыцьці.

Існасьці вускрос карэньнямі даўгімі
забяры граніт і часьлінкі душы парожняй.

І калі прыйдзецца самому паэту Юхнаўцу чытаць маю зацемку, не пачуе ад мяне рады — што і як пісаць. Я толькі хачу выказаць маю ўцешнасьць, што паэт Юхнавец ухіліўся ў паэзіі сухіх фактаў рэальнай “зразумеласьці”, у якой, як тут, на эміграцыі, так і там, на Беларусі, усё чытаеш пра камбайн, вечарынку, сенакос з думкай пра Сталіна або пра бярозы, крушыны. Мабыць, вельмі добра ёсьць, што паэт Юхнавец ня робіцца паэтам-статыстам у літаратурным Наргас-уліку. Ягоны ўзронізм вельмі карысны ў літаратуры, бо адказвае нашай беларускай нацыянальнай псыхіцы:

…дзе станьвай замкнёнай, апрычонай
цярплівасьці згубленых мрой
пакінуцца вокмецяй новай,
я вечны адпусьнік — жыцьця няўтой.

Шмат спрыяльнага і вялікага ў паэта ёсьць, калі ён у сваёй творчасьці любіць тое, што ён любіць, і што можа любіць паміж намі і жыцьцём напатканае. Гэтакім некалі жыў наш Максім

Багдановіч, гэтакім быў і Язэп Пушча. І вядома, як сталася: Багдановіч “выратаваў” нашу родную паэзію, а Пушча “зацьвердзіў” ейнае існаваньне»[167].

Дык што, творчасьць Юхнаўца можа быць зразумелая адно крытыкам, але не *«аматарам паэзіі»*? Ці мы можам казаць пра задаткі «геніяльнасьці», але не пра паэта як зьдзейсьненую асобу, асобу творцы-мастака, і тады міжволі аналіз скіроўваецца ў рэчышча псыхалёгіі, псыхіятрыі? Ці геніяльнасьць усё ж характарызуе творчасьць? Тады, да каго б мы ні залічылі аўтара: да «клясыкаў», «авангардыстаў», «дзівакоў-дзікуноў», — пажадана зразумець зробленае адэкватна.

Нягледзячы на вонкавае адрозьненьне мовы Янкі Юхнаўца ад, прыкладам, мовы Петруся Броўкі ці каго іншага, магчыма выявіць і іхнюю агульнасьць. Абедзьве моўныя плыні заснаваныя на цэльнасьці знакаў і прадугледжваюць перавагу формы над зьместам. У абодвух выпадках функцыя мовы — не адлюстраваньне рэчаіснасьці, а яе падмена, стварэньне «сюррэальнасьці». Тым ня менш, хаця абедзьве плыні мовы аднолькава бяруць пачатак ва ўтопіі, іхнія мэты — супрацьлеглыя. Калі БССРаўская дасягаецца шляхам рэдукцыі й спрашчэньня, зводзіць мову да ўзроўню мінімальнага ўсярэдненага дэнамінатара, мова Юхнаўца прэтэндуе на ўнівэрсальнасьць, ахоплівае ўсё шматаблічча культуры індывідуальнага досьведу ў паэтычным сынтэзе. Гэтым мова Юхнаўца стварае духоўную апазыцыю і Дзяржаве, і ейным песьнярам. Словатворчасьць Юхнаўца не стварае свайго варыянту мовы, у адрозьненьне, скажам, ад моватворчасьці Янкі Станкевіча, не засяроджваецца на дыялектызмах, як у Алеся Змагара, а набліжаецца, як думаецца, да сутнасьці беларускай мовы. Мова Юхнаўца — бадай, адроджаная беларуская паэтычная мова, мова ва ўтопіі.

Юхнавец-жывапісец, Юхнавец-скульптар і ў паэзіі стварае ўласны ўтапічны сьвет, што можа быць зьведзены да хранатопу Саду («Адам і Ева», «Урачыстасьць у Садзе», «Невядомы Бог і анёл») — працягу Эдэму (*«О вышыні! Нябёсныя вышыні! Мяне зямны ня страшыць рогат перамогаў пад вашай цёмнай або сьветлай зналіцай...»*[168]*).*

Там, у Садзе,
Ёсьць мір між пахучых кветак
(і смутак мо' — напэўна, здарыцца),
усьмехам будзе ён,
разгледжана, праведна ад дваіх

---

[167] Рукапіс артыкулу перахоўваецца ў архіве БІНіМу.
[168] Юхнавец, Янка. Творы. Т. 1. Нью Ёрк, 1987. С. 155.

(усё паміж дваіх)
далёкая ад вачэй іншых.

«З народнага»[169]

Цікавай уяўляецца сувязь паміж утопіяй Юхнаўца й той народнай традыцыяй, прадмет апісаньня якой — «будучыня», дзе зьнітоўваюцца ў адзінае элемэнты казкі й элемэнты рэлігійнай культуры, дзьве ўлюбёныя паэтавы тэмы. Як у казках, лес у вершах Юхнаўца набывае поўную сэмантычную аўтаномію, атрымлівае дадатковыя значэньні (што ідзе зь міту й народнай традыцыі):

Лес. Уваходжу ў тваю сьвятыню.
У шчырасьці людзкай.
Кілімы з моху там.
Утомленыя сухадолам ногі
мякнуць моўкнасьцяй лясной.

Пераход прыроды ад аднаго парадку да другога моўна ствараецца, рэалізуецца ў мэтафары «калоны ў лесе», дзе «лес» — мова, а «калоны» — прадмет апісаньня.

Замкавыя калоны — лес.
Ды над ім, ад пажараў, хмары
па сіняве нябёснай торуць.
Як не былі сабой уцешаныя
зводлесьцяй кароткага жыцьця —
днём зноў і ўночы азіраемся:
узбоччы сьцежак да лясных
вядуць калон…
…Сьцяной гусьціліся калоны лесу.
Да іх з боем не падступіцца…
Неператожаны Чалавек у сьмерці
нешапотна вуснамі сьцярог цішынь[170].

Лес ператвараецца ў іншы сьвет, з «званіцамі», зь сьвятарамі, а «калоны» цалкам адыходзяць у сьвет расьлінаў, іншымі словамі, у сэмантычны абсяг «лесу» з усімі адпаведнымі канатацыямі. Тут «лес» ёсьць іншая краіна — лясное валадарства народных казак, беларускі архетып Саду. Стаўленьне да прыроды й архаічнага сьвету ажыцьцяўляецца праз моўны ўчынак — змадэляваны, выказаны словам сьвет зьяўляецца для аўтара рэчаіснасьцю, якая, да таго ж,

[169] Юхнавец, Янка. Дань майго часу. Нью Ёрк, 1993. С. 62.
[170] Юхнавец, Янка. Творы. Т. 1. С. 12.

на цэлую вяршаліну вышэйшая за нашую, рэальную. Натуральна з гэтым лучыцца і тэма вандроўніцтва (тэма пошуку далёкіх, бадай што недасяжных зямель — даўняя тэма беларускай літаратуры):

Зьяўлюся незнаёмым я вандроўнікам,
дзе нары пераступалі людзі
ўжо багатыя, някрыху шаноўнасьцей вядомыя.
І словы чутныя скажу:
— Да вас убогім заўтра, як і сяньня,
не вярнуся.
І я ваўком плятуся на чужыне,
ад болю ран ня чую сваіх ног[171].

Шэраг твораў адлюстроўвае ўплыў на Юхнаўца асобных ідэяў Ніцшэ, пра цікавасьць да якога паэт неаднойчы пісаў. У прыватнасьці, думкі Ніцшэ пра розныя ідэалы розных народаў, што кожны імкнецца да зьдзяйсьненьня сваёй ідэі дабрыні й зла, пра свой уласны, апрычоны шлях:

Ён штодня няхай дагадваецца
мальбу да Бога, ці да чорта…
Сусед, зайздросьць!
Жыві, як хочаш,
але паміж маіх пракосаў
не хадзі[172].

Можа, таму моватворчасьць-мітатворчасьць мусіць разглядацца як адзін з шляхоў да разуменьня твораў пісьменьніка? Зрэшты, нельга сказаць, што Юхнаўцу ўвесь час спадарожнічала адно неразуменьне. Вось, да прыкладу, некалькі вытрымак зь лістоў Юркі Віцьбіча да Антона Адамовіча й самога паэта, якія сьведчаць пра адваротнае[173].

«24.7.51. Часам мяне наведвае Юхнавец. Люблю яго як паэта. Ня ведаю, ці чытаў ён Апакаліпсіс, але гэтая кніга сугучна яму.

30.9.52. У мінулую нядзелю Юхнавец наведаў мяне і аж занадта хваляваўся з тае прычыны, што ёсьць два Юхнаўцы — празаік і паэт. Калі першы, на ягоную думку, знойдзе сваё месца на старонках пэрыядычных выданьняў, дык на другога рэдактары пазіраюць скоса, як на нейкага дзівоснага, як на незразумелага. Мне чамусьці здаецца, што ён мае хваляваньне зусім беспадстаўнае. Запраўды,

[171] Юхнавец, Янка. Творы. Т. 2. С. 20.
[172] Юхнавец, Янка. Творы. Т. 1. С. 166.
[173] Лісты захоўваюцца ў БДАМЛМ.

Юхнавец як паэт не для шырокіх колаў. Між іншага, гэта трапна падкрэсьлена ў эпіграме:

У яго зусім другія скрыдлы,
Ён ні на кога не падобны з нас.
Руінаў моўкнасьць — яго Парнас.
А куст крапівы — Азарыс.

Юхнавец зьяўляецца адзіным і разам з тым тыповым прадстаўніком сюррэалізму ў нашай эміграцыйнай паэзіі. Калі ня ўсім, дык шмат каму ягоныя вобразы даюць эстэтычную насалоду.

17.4.54. А ўсё-ж, нягледзячы на тыя ці іншыя недахопы, "Паэма пачаткаў" мацнейшая за ўсё. Можа, сам назоў штучны, аж занадта літаратарскі. Але гэткае мастацкае прозы яшчэ ня бачыў ні адзін літаратурны часапіс на эміграцыі.

28.12.51. У сувязі з набіваньнем на матрыцы "Шыпшыны" маю няшмат вольнага часу, але хочацца хаця-б крыху напісаць наконт Вашае аповесьці "Чалавек бяз сьветача". Прачытаў яе з аднаго подыху. Яна сьведчыць аб тым, што як празаік стаіцё ня ніжэй, а, магчыма, і вышэй за Юхнаўца-паэта. Ва ўсякім разе, гэта адзін з найлепшых празаічных твораў, які зьявіўся ў часе эміграцыі.

6.1.52. Мне спадабаліся Вашыя апавяданьні "Сьледчы Гаевіч" і "Пасьля гутаркі»". Першае зь іх, на маю думку, мацнейшае за другое, а разам і паасобку ўзятыя, яны лепшыя за "Карнавуха»" — яны не эпізадычныя і не на анэкдоце пабудаваныя. Мне асабліва спадабаўся "Сьледчы Гаевіч" таму, што боскае ў ім перамагло д'ябальскае. Мне падабаецца таксама, што Вы знайшлі ў Гаевіча тую боскую іскру, якая не пагасла пад попелам. Добрае апавяданьне.

У мяне ёсьць толькі некаторыя заўвагі наконт мовы. Мне думаецца, што, цалкам захоўваючы свой своеасаблівы лексыкон, Вы разам з тым мусіце пазьбягаць паланізмаў, якіх усе мы тут на эміграцыі набраліся ад беларусаў-заходнікаў. Мне таксама думаецца, што, цалкам захоўваючы свае стылёвыя своеасаблівасьці ў сэнсе пабудовы сказаў, Вы, разам з тым, мусіце пазьбягаць цьмянасьці».

Закранутае пра паэзію — слушнае і ў дачыненьні прозы, тым больш, як любіў паўтараць спадар Юхнавец, *«розьніцы паміж паэзіяй і прозай няма»*. Проза паэта — гэта ня толькі нізкі апавяданьняў, надрукаваныя ў часапісах «Шыпшына», «Сакавік», «Конадні», «Беларуская Думка», іншых. Проза паэта — гэта таксама вялікі, на 250 старонак, рукапіс раману «Яно»[174].

Выглядае, што аўтар пазычыў у Фройда, нягледзячы на вельмі адмоўнае стаўленьне да вучэньня апошняга, тэзу пра схільнасьць

[174] Раман «Яно» быў надрукаваны ў зборніку: Каханы горад: Зборнік эміграцыйнае ваеннае прозы / Укл. Л. Юрэвіч. Мінск, 2006. С. 149–369.

(цягу) Я да самазахаваньня (жыцьця) і да самаруйнаваньня (сьмерці), ускладненую ўзаемаадносінамі Эраса й Танатаса, а таксама ягоны пагляд на маральную функцыю Звыш-Я. Можна сказаць, што героі твору адчуваюць варожасьць ад усіх трох фройдавых небясьпек: зьнешняга сьвету, лібіда Яно й суворасьці Звыш-Я.

Своеасаблівыя праявы Эраса (любові — нянавісьці) і Танатаса — лініі Цярэма й Міхася, да таго ж у абодвух дамінуе *«інстынкт сьмерці»*. Адзін зь сюжэтаў раману «Яно» насьледуе лёгіку Фройдавай думкі пра *«зьняцьце засьцярог»* культуры, уседазволенасьці, пра сутыкненьне адных і тых індывідуальных схільнасьцяў у абставінах зьняцьця гэтых засьцярог і ў сытуацыі тырана-дыктатара. Канфліктная схема раману абумоўленая гэтымі ідэямі — узаемаадносінамі Я й Звыш-Я. Згодна з Фройдам (у працы «Я і Яно»), энэргія агрэсіўнасьці пераходзіць ад сфэры Я ў супрацьлеглую ёй сфэру Звыш-Я, выклікаючы ў Я маральныя імпульсы, пад ціскам якіх Я можа нават загінуць. Фройд прапаноўвае тую частку нашай псыхікі, што не супадае з нашым Я, назваць Яно: гэта тая цёмная стыхія жаданьняў і памкненьняў, якую мы гостра адчуваем у сабе й якая актыўна супрацьстаіць розуму. Яно — жарсьці. Я — розум і памяркоўнасьць. Для Яно існуе адзін прынцып — насалоды, Я — носьбіт прынцыпу рэальнасьці. Можа, эпіграфам да раману маглі б стаць словы Фройда: *«Прырода чалавека як у адносінах дабрыні, гэтак і ў дачыненьні зла далёка пераўзыходзіць тое, што ён сам ведае ў сабе, іншымі словамі, тое, што вядома яго Я пры дапамозе сьвядомага ўспрыняцьця»*.

Споведзі небывалыя слухаеш,
ад сьвятароў, судзьдзяў ці
палічнікаў?
Споведзь лепшую і наганяй
псыхіятары нам даюць.

«Новая Элегія»

Аўтар вызначае жанр «Яно» як аповесьць у начырках, але твор можна назваць і ўспамінамі, сярод прататыпаў — і былыя знаёмыя зь вёскі, і Ермачэнка, Сабалеўскі ды іншыя. Рэальны час, падзеі, месца. Але ж адкуль гэта?

«Ніколі раней, як тады, ён адчуваў сваё адзіноцтва, адзіноцтва чалавека, якому застаецца толькі чагосьці спадзявацца або жыць ільлюзыямі жыцьцёвых сноў, ці мо' інакш: упрыгожваць самога сябе мрояй выпуклай і магчымай. У словах мрояў няма формы, але ёсьць будучыня, што возьме ад іх сваяформная — праўдзівая сапраўднасьць у душэўным хароме чалавека, безь якой блудзіў-бы або поўзаў, як чарвяк, у падзямельлі».

Чалавек XX ст. стаіць на парозе духовага сьвету, і ў напаўсьвядомасьці, у снах, мроях бачыць-адчувае свайго «вартаўніка парога» — таго самага «Антыхрыста» Ніцшэ. Адсюль і зацікаўленьне чортам — характэрная рыса перажываньня на парозе як разуменьне ўласнай незавершанасьці, недасканаласьці. Перажываньне свайго двайніка — гэта як дыскусія з чортам. Хто ён будзе, чалавек ці не-чалавек, свой ці чужы? Ці пераможа яго, ці, як у Ніцшэ, дасьць авалодаць сабой Арыману?

У пошуках адказаў Юхнавец задумваецца над прыродай сноў:

«Што такое сны? У астралягічныя разважаньні ня кінуся. Я вяртаюся ад будзённага, учарашняга да мамэнту магчымасьці неабманнага, але яно часта прыводзіць да зусім іншага. Знаходзіцца штосьці незайменнае ў азначанай частцы думаньня. Яно творыцца сваёй формай мастацтва, з узмоцненымі вывадамі пазбаўленьня сэнсу, або наадварот, дадаюць сапраўдныя сцэны, выцягнутыя ўласным жыцьцём. Сны, хто любіць гэта чуць, — трагедыя падказная. Яўна заўсёды падказвае: як ад трагедыі пачынаецца жыцьцё — вярнуцца да свайго бытаваньня»[175].

Ці ў іншым месцы:

«Кожную ноч сьняцца сны. Дыктуюцца нават вершы. Пакідаюцца ўрыўкі. Хвалююць раніцай. У снах я выходжу на падмосткі тэатру. Мае вобразы ўяўныя не адчуваю жывымі, а скалечаныя бязжаласьлівай формай, а я люблю зьмест. Зьяўляюцца дзікаабразныя асобы, не прывучаныя любіць чалавечай любоўю. Можа, гэта ад балючага жыцьця. Нешта ёсьць, што ў мінуласьці фізычна не адолена, раптам вырашаецца ў падсьвядомай сіле — снах»[176].

Ёсьць у вершах ды думках Юхнаўца і сум, і туга. Толькі ня тая туга па радзіме, што перашкаджае бачыць, адчуваць навакольнае жыцьцё й часам выкарыстоўваецца ў палітычных мэтах. Туга Юхнаўца ў адчуваньні, што беларусы ў Беларусі — таксама выгнанцы. Няма ў ягонай паэзіі й дэкларацыйных патрыятычных вершаў:

…«событіе» здарылася.
Чорт мітычны, горды,
скінены зь нябёсаў у чорнай вопратцы,
але з абліччам белым, як у нас, людзей,
адчуў усё ад самага пачатку спаду
трагічнасьцяй снавацца ў Маўзалеях.
Вясёлку каляровую — боскае прыгоства летам
чорнай аркай над людзьмі зрабіў.
Вельмі хутка навучыўся

[175] Юхнавец, Янка. Запіскі і зацемкі… С. 33.
[176] Тамсама. С. 64.

апускацца на зямлю,
чымся лётныя сэрафімы,
моўкна стоячыя перад Богам
(не асудзі сурова, паэзія Айчынная:
пра Чорта ўспамінаць?!).
Ледзь крыху аддзяляюся ад твае сучаснае патрэбы.
Але прывычка ў чалавека ёсьць
свайго трымацца, калі ня дзейнасьцяй,
дык думкай урасьці ў цела і душу,
можа некаму да мяне падобнага[177].

Усё і прасьцей, і складаней. У паэзіі Юхнаўца, якую часта параўноўваюць з паэзіяй Алеся Разанава, выказваючы тым самым неразуменьне паэтаў, — філязофія, сусьветная ў глыбіні й беларуская ў мэнтальнасьці. Філязофія ня Фрыдрыха Ніцшэ ці Жана-Поля Сартра, ня Поля Элюара ці Эзры Паўнда. У паэта Янкі Юхнаўца філязофія Янкі Юхнаўца:

…сябе ніколі не прапаноўвай на'т да сьціплага
пінаньня
за няздольнасьці ў жыцьці.
Ня люба прапаноўваць — разьбі акно
ў сваім уласным доме.
І яно разьбітае.
У яго паўзуць пачвары,
бы сказкі ад Яна Баршчэўскага.
На стол сядаюць, прычэпліваюцца да столі.
А ў мяне намеры волі
не палохацца.
Пазбаўляюся, сялю ў стадоле парожняй,
якую ад людзей сваіх купіў.
Падпалю! Страхоўку атрымаю.
Янка Юхнавец з Полаччыны пасяліўся ў сваёй
душы
з пачварамі Баршчэўскага[178].

---

[177] Юхнавец, Янка. Дань майго часу. С. 163–164.
[178] Юхнавец, Янка. Запіскі і зацемкі… С. 31.

ПАЭЗІЯ Й ПРАЎДА ЖЫЦЬЦЯ: ЯНКА ЮХНАВЕЦ

У амэрыканскай паэзіі — Эзра Паўнд, Томас Эліёт. У летувіскай — Мікалоюс Чурлёніс. У расейскай — Велімір Хлебнікаў, Іосіф Бродзкі. У беларускай — Янка Юхнавец. Такое збліжэньне й супастаўленьне вельмі адрозных аўтараў, несумненна, «прыцягнутае», умоўнае, але, разам з тым, дазваляе празь вядомае зьведаць нязьведанае, убачыць месца паэта ў літаратуры. Праз чужынскае — сваё.

Геніямі й генамі чужымі захапляемся.
Пазьдзеленые ступкі ўсёткі,
паміж імі ёсьць — наша,
атрыманая ад Часу вечнага[179].

Так, менавіта нязьведанае, бо нягледзячы на тое, што імя мысьляра, паэта, празаіка, драматурга, перакладчыка, мастака, скульптара, выдаўца Янкі Юхнаўца трывала ўзгадваецца побач з імёнамі іншых пісьменьнікаў-эмігрантаў, ягоная творчасьць па-ранейшаму застаецца *terra incognita*. Нават горш — прыблізнаўяўленая, бо выдадзены ў Беларусі зборнік «Сны на чужыне» ставарае ў чытача памылковае ўражаньне веданьня пісьменьніка[180]. Астатнія ж зборнікі, выдрукаваныя ў ЗША, — хутчэй размножаныя машынапісы, бо выдаваліся самім аўтарам па 5–10, зрэдку 15 асобнікаў, і бачылічыталі іх лічаныя асобы.

Знаёмства з творчасьцю пісьменьнікаў беларускага замежжа адбываецца звычайна адначасна з знаёмствам зь іхнымі біяграфіямі, пэрыпэтыямі лёсаў, жыцьцёвымі шляхамі, што сваёй пакручастасьцю недзе паўтараюць гістарычны шлях Беларусі.

Зь Юхнаўцом адбылося інакш. Па сёньня вядомыя адно агульныя рысы ягонай біяграфіі, як кажуць, пункты адбыцьця й прыбыцьця. Свайго жыцьцёвага маршруту паэт раскрываць не хацеў, хаваў ад староньняга вока, як хавалі ў свой час геаграфічныя мапы першапраходцы ў пошуках зямлі запаветнай, абяцанай. *«Нарадзіўся-памёр»*[181]*,* — адказваў ён на неаднаразовыя просьбы

[179] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 186.
[180] У 2012 г. намаганьнямі аўтара кнігі ў менскім выдавецтве «Лімарыюс» выйшаў грунтоўны том «Паэзія» Янкі Юхнаўца. — *Рэд.*
[181] «In my beginning is my end» (T. Eliot).

напісаць аўтабіяграфію. *«Мая біяграфія — у вершах, у зацемках»*. У гэтым, паводле ягонага прызнаньня, — нелюбоў да ацэнкі творчасьці на ўзор «жыў-быў».

А ўсё ж патрэба больш-менш падрабязнага апісаньня жыцьця й творчасьці паэта адчуваецца востра. Бо «Біябібліяграфічны даведнік беларускіх пісьменьнікаў» ужо ўзаконіў факталягічныя недакладнасьці. І «міт» Юхнаўца, народжаны на эміграцыі, знайшоў працяг на бацькаўшчыне.

Я ніжуся быць паэтам, а ня мітам,
у Часе апрацованым майго жыцьця...[182]

Зрэшты, у сваёй працы «Жыцьцё паэта» Лоўрэнс Ліпкінг вылучыў тры моманты жыцьця-біяграфіі, калі паэт уступае ў дыялёг зь лёсам і ўласнай творчасьцю, *«канстатуе жыцьцёвы вопыт»*: 1. Момант прарыву, ініцыяцыі (*initiation*); 2. Час падрахаваньня, «збору камянёў» (*cartonium*); 3. Момант пераходу (*tombeau*), калі паэтычны набытак, ягоная душа, сутнасьць перадаюцца нашчадкам, пераемнікам[183]. Можа, гэтыя «пункты» і ёсьць адзіная сапраўдная біяграфія, якую нам трэба ведаць, якая адна толькі й важная для гісторыка літаратуры — для мадэляваньня таго псыхалягічнага асяродку, у якім высьпявалі творы? Мусіць, мелі рацыю паэты, калі гаварылі пра пачатак-канец?

Згодна з канцэпцыяй Ліпкінга, праз ініцыяцыйны твор паэт упершыню знаходзіць сябе, надае свайму жыцьцю эпічны сэнс. У Юхнаўца такім творам стаўся верш «Вежы стрункія ўзвысіў замак», надрукаваны ў часапісе «Шыпшына». Па сутнасьці гэта невялікая паэма:

Пад далінаю з куртатымі лясамі,
між скалаў сівых, абгрызеных вятрамі,
дзе лісьце клёны скідваюць увосень,
плачучы па лету рыжымі сьлязьмі, —
мінуўшчынай паніклай у прарэхі хмараў
вежы стрункія ўзвысіў замак.
Яго спакой і сьвятасьць мараў
вартуе толькі вольны вецер.
У ноч маўклівую калісьці
у роў глыбокі із вадою
зыходзіў месяц, каб із хмараў
ныраць у хвалі з галавою.

---

[182] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 188.

[183] Lipking, Lawrence. The Life of the Poet: Beginning and the Ending Poetic Careers. Chicago, 1981.

І тысячай залатых вачэй
ноч ціхая на яго глядзела.
І зоркаю дрыготнаю ярчэй
сьвяціліся празорцы вежаў.
Гады тут чынна гартавалі
мячы адважнейшых людзей.
І век для іх прывольля, славы
гады бяз жалю аддаваў[184].

Ужо першыя радкі Юхнаўцовых вершаў сьведчаць: гэта — сапраўднае. Нават калі ў чытача няма поўнага разуменьня, ёсьць адчуваньне. І яшчэ — алюзіі да пачаткаў нашае літаратуры, да Трышчана, да Ластоўскага, да паэмы Купалы «На Куцьцю».

Ды сьмерць тваю —
аплаціць сьмерць.
Ён цепліць сам агні ў пекле.
Яго прысуд,
што быў табе,
багіня Парка
сьціпла, пекна
яму самому прачытае.
А між тым,
з другіх плянэтаў
(якім шчэ сьніцца абарона латаў),
зь зямлі сьцюдзёнае,
памёрлай
сьмяецца, вылупіўшысь, атам, —

пісаў у 1947 г. у сваім першым творы малады паэт.

Неразуменьне крытыкамі паэзіі Юхнаўца часта-густа прыводзіла да стварэньня вобразу гэткай надсусьветнай асобы, што вандруе па-за жыцьцём, над ім, або зводзіла яго паэзію да ілюстрацыі ідэяў знакамітых заходніх мысьляроў[185]. Ах, якая спакуса знайсьці філязофскія або паэтычныя аналёгіі: сюррэалізм, мадэрнізм, імажынізм… Ну, сапраўды, ці ж нельга, гаворачы пра паэзію Юхнаўца, прыгадаць знакамітае з Кручоных:

---

[184] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 189.

[185] Пра Янку Юхнаўца напісана параўнальна няшмат. Першая ў Беларусі праца — артыкул Алеся Бяляцкага «Цішыню нерастлумачу анікому» (Роднае слова. 1993. № 6). Тамсама варта адзначыць разьдзел у кнізе Яна Чыквіна «Далёкія і блізкія» (Беласток, 1997) і нізку матэрыялаў у часапісе «Крыніца» (1996. № 2).

«Расейская літаратура да нас — футурыстаў — была сьпірытычнаю й танклява-румзьліваю. Яна круцілася ў коле чорта — ухапіць чорта, выкрыць, праклясьці ці прынамсі нудна ўхваляць! Выратаваць некага й прадбачыць поўны й рашучы канец сьвету гэтага!..»[186]

Ці не пра тое ж кажа й Юхнавец: *«Мяне папракалі, што не пішу патрыятычнай лірыкі. А для каго яна тут патрэбна, калі ўсе сьвядомыя»*. Але Юхнавец — не футурыст, гэта відавочна.

Шмат гаварылася пра Юхнаўцову мадэрновасьць, нават штучнасьць, але Юхнавец настойліва паўтарае, што ўсё ў ім — ад фальклёру. У ягоных вершах больш фальклёрнага, народнага, чым у лубочных творах шмат якіх сучасных (і ня вельмі) паэтаў. Наўрад ці будзе перабольшаньнем сказаць, што, паводле паэта, быцьцё выяўляе сябе праз фальклёрна-міталягічную традыцыю. У складаным фальклёрным палілёгу пераплятаецца мноства галасоў і пазыцыяў, розныя культурныя наслаеньні адбіваюцца адно ў адным, бы ў люстэрку. У іх выяўляецца нешта агульнае — сьлед міталягічнай сьвядомасьці. І суразмоўе культураў адбываецца ўжо на вэрбальным узроўні. Нават у перакладах — Эзры Паўнда ці каго з антычных аўтараў — заўсёды застаецца юхнаўцоўскае, нацыянальнае, першаснае. Гучыць хор — у антычным яго значэньні, — як вызначальны голас, што ўзвышаецца над голасам кожнага асобнага ўдзельніка трагедыі. Беларускі голас Юхнаўца.

Ужо выказвалася думка пра пошукі-стварэньне Юхнаўцом Эдэму, страчанага Раю, Саду. Ганс-Георг Гадамэр вызначаў мову як *«усеахопную перад-тлумачальнасьць сьвету»*[187], што па сваёй генэзе ўзыходзіць да гайдэгераўскага азначэньня мовы як разьбіцьця сьвету. Мова ёсьць разьбіцьцё (*Aufriss*) сьвету ў тым сэнсе, у якім мы гаворым пра закладаньне саду. Закласьці Сад ня значыць проста «растлумачыць» яго, быццам ён існуе ўжо, і нам застаецца адно спасьцігчы ягоную будову. Закласьці Сад — значыць стварыць яго й пры гэтым зруйнаваць, перайначыць тое месца, на якім мы яго пасадзім. Зь іншага боку, закласьці сад — ня значыць зрабіць па падрыхтаваным праекце такое, чаго няма й не было ў задуме-плянах тае зямлі, якой і прызначана стаць Садам. Мы не прыдумваем Сад, як і абстрактны плян ягонага жыцьця; яны існуюць, хоць іх яшчэ й няма. Ён закладзены ў зямлі, бо зямля мусіць стацца Садам. Зямля бяз Саду — не зямля яшчэ.

---

[186] Крученых, Алексей. Апокалипсис в русской литературе. Москва, 1923. С. 3.

[187] Gadamer, Hans-Georg. Die Sprache ist die allumfassende Vorausgelegtheim der Welt. Begriffsegeschte als Philosophie: Kleine Schriften. Bd. 3. Tubingen, 1972. S. 237–250.

Той Сад — Беларусь. І Эдэм — Беларусь. І Юхнавец ня першы, хто зьведаў гэта. А хто быў першы?

> *Ён, Хрыстос! Забыўся, можа?*
> *Абвясьціўся найперш у стадоле зь веткаў*
> *між лесу Беларускага*[188].

Юхнаўцоў Сад бачыцца яшчэ — а мо пераважна — як далучэньне да традыцыі, якую страцілі беларускія паэты, трапіўшы пад *«жаронцы лёсу»*, як далучэньне да традыцыі, зь якой яны не былі злучаныя. У сваёй працы «Традыцыя й індывідуальны талент» (1919) Томас Эліёт сьцьвярджае, што традыцыю нельга насьледаваць, атрымаць у спадчыну; за авалоданьне ёю трэба змагацца, працаваць. Гэта пагляд на культуру аўтсайдэра, эмігранта, Ды-Пі, якому анічога ня дорыцца, які мусіць усё пачаць спачатку[189].

З аднаго боку — Традыцыя, да якой імкнецца паэт. З другога — фармальныя прыкметы відавочна дугасныя ў традыцыі. Як зазначыў Г'ю Кенэр, *«пакаленьне Паўнда ды Эліёта навучылася па-новаму асэнсоўваць мову»*[190]. Паэт-мадэрніст (а мо проста сучасны паэт?) заяўляе свае правы на спляценьне гісторыяў, культураў, імёнаў, і для яго аднолькава роднасным набыткам стаецца Эсхіл, Скарына, Гусоўскі, Сартр, Ніцшэ… У вершы «Пра мастацтва» (1950), з эпіграфам з Цвайга «Абавязак у мастацтве — выкажы свае перакананьні», Юхнавец піша:

> *Пятнялы Час разьвіць у сіле Боскай*
> *не маляваць краіну Беларускую*
> *знакамі, прыклеенымі із цэмэнту*
> *да помнікаў*[191].

Так праз чужынскія рэаліі, праз словы, што ўяўляюцца чужымі (а мо толькі забытымі?), паўстае вобраз Беларусі. Юхнаўцовай Беларусі, дзе вызначальным стаецца не ручнік, не васілёк, ня песьні жальбы на жалейцы.

---

[188] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 182.

[189] Ды-Пі (ад ангельск. *Displaced persons* — перамешчаныя асобы) — людзі, якія ў выніку вайны аказаліся па-за межамі свае краіны. Цікава, што выраз «перамешчаная асоба» Эліёт выкарыстоўвае таксама ў артыкуле пра Энэіду (Eliot, Thomas Stearns. Virgil and the Christian World // Eliot, Thomas Stearns. On Poetry and Poets. New York, 1961. P. 143). Ён ужываецца ў дачыненьні ангельска-амэрыканскай культурнай мяжы — мяжы традыцыі.

[190] Kenner, Hugh. Ezra Pound // Voices and Visions: The Poet in America. New York, 1987.

[191] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 114.

Малады чалавек, які як паэт нарадзіўся на чужыне (мабыць, варта падкрэсьліць — адзіны з усіх беларускіх пісьменьнікаў на эміграцыі), асэнсоўвае сябе:

Я чужынец.
Прыгаство захоплівае кляштор.
Я палоньнік красатосьці.
...Я палоньнік у лягеры Гасподнім[192].

Можа, напісаны ў 1947 г. у Баварыі верш «Нобэлеўскія прэміі» падаўся б некаму сьмяхотным, але гэта быў шлях паэта, надзіва ясны (але не празрысты). Шлях узвышэньня творцы, якому пашчасьціла адразу знайсьці, зразумець сябе — і далей адно ня здрадзіць. Абраны шлях дазволіў шмат пазьней напісаць:

...цярплівым рыбаловам прывучыўся жыць.
З паплаўком блізу, абліччам-позіркам у вірох,
плыву і плыў
лавіць, што злоўлена не было
ў вазёрах Айчыны.
Мова злоўленая (беларуская наўвеце)

трымалася ў памяці і з задавальненьнем
яе багацьце разьдзяліць далёка ад Айчыны[193].

Ужо ў першым творы Юхнаўца прысутнічае плынь сьвядомасьці, маналёгі-разважаньні — для сябе, дзеля сябе, калі чытач аказваецца ў ролі падслухача. Аўтар — не суразмоўца, ён нават ня вельмі клапоціцца, каб яго разумелі. Адсюль, магчыма, і такая адметнасьць ягонае паэзіі, як яе празаізм. Зрэшты, Юхнавец сам кажа, што для яго няма розьніцы між паэзіяй і прозай.

Вершы твару бліжэй да прозы —
люблю, што люблю, але ўмэт
ўздымаю крылы вольнага Пэгаса[194].

У прозе, створанай за межамі Беларусі, па сваёй значнасьці мэмуары, успаміны займаюць ці ня першае месца. Акрэсьленьне мэмуараў як жанру — даволі плыткае. Як заўважыў Поль дэ Мэн, *«і тэарэтычна, і эмпірычна аўтабіяграфіі зь цяжкасьцю можна*

[192] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 172.
[193] Тамсама. С. 187.
[194] Тамсама. С. 186.

акрэсьліць адзіным азначэньнем; кожны прыватны выпадак падаецца выключэньнем з правіла»[195].

Час — адзін з асноўных герояў у рамане (а мо ўспамінах?) Янкі Юхнаўца «Яно». Апроч раману й шэрагу апавяданьняў ёсьць яшчэ «Запіскі» — успаміны-роздумы па жанры (а мо раман?), якія ахопліваюць падзеі духовага жыцьця аўтара:

«Мне было 10 год узросту (можаце верыць), я зразумеў недругарадным значэньнем жыцьцё ня толькі маіх бацькоў, а ўсяго агулу людзкай масы беларусаў у ваколіцах маёй вёскі. Кожнадзённае жыцьцё сялянаў не ішло ў адпаведнасьць (на кароткі час) устаноўленай Кастрычніцкай рэвалюцыяй у Расеі, і непрылучаных да яе "нацмэнаўскіх" тэрыторыяў. Я чуў ад бацькі, ад бацькоў свайго роду: "З хутароў уцяклі тыя, тыя". Мне было цікава (калі пасьвіў жывёлу зь вясковым пастарам) аглядаць пакіненыя сялібы. У блізасьці лес, крынічныя рачулкі (падземныя ключы), уежджаныя дарогі да сялібы, пакінутыя вульлі для пчол і роўныя палеткі, зарослыя цяпер пустазельлем. У мяне было адно цікавасьць без патрэбнасьці нейкай справядлівасьці (саплявак яшчэ быў), карысьць вартасьці гэткай гістарычнай дзейнасьці ўладаў. Магчыма, я стаўся тады дарослым чалавекам. Некаторы час аставаўся прыхільнікам уладаў. А пазьней перамяніўся. Стаўся замкнёным у сабе адпраўнікам. Вось гэтак ствараюцца асабістасьці ня "здробезных паступкаў"»[196].

Асэнсаваць творчасьць Юхнаўца ў кантэксьце беларускай літаратуры нялёгка, як і зразумець, а, галоўнае, прыняць яе — гэтаму не ў апошнюю чаргу замінае яе «замкнёнасьць», што неаднаразова й закідалася паэту. Але ён ідзе сваім апрычоным шляхам. У лісьце да Юхнаўца Віцьбіч пісаў:

«Маеце рацыю, калі асабліва не пераймаецеся з прычыны абыякавасьці некаторых да Вашае творчасьці. Вы маеце сваіх чытачоў, кола якіх пашырыць час. Давялося мне таксама чытаць і Вашую прозу — няблага. Між іншым, надысь у часе гутаркі зь дзядзькам Міхасём (Міцкевічам), які часта мяне наведвае, мы аднамысна прыйшлі яшчэ раз да выснаву пра незвычайнасьць Вашага запраўднага таленту. Прынамсі, ні да параўнаньня з Вамі розныя "агульназразумелыя" паэты. Ідзеце з Богам сваім шляхам»[197].

Таму й гаворыць Юхнавец у адным з сваіх вершаў:

Крытык мой, ты не ўзьнясеш мяне
да лёту птушак у паднябёсах.

---

[195] Man, Paul de. Autobiography as De-facement // The Phetoric of Romantism. New York, 1984. P. 67–81.

[196] Юхнавец, Янка. Запіскі і зацемкі… С. 87.

[197] Ліст Юркі Віцьбіча да Янкі Юхнаўца ад 17.05.1968. Перахоўваецца ў БДАМЛІМ.

Паэтычнай шумнасьці ў воддалях Радзімы
не было.
Хто яе паслухае на чужыне?
У снох хадзіў між ніў і селішчаў,
ледзь расплятаючы вузлы і з добрага і злога.
...дзіцём-маленцам навучаўся —
на зямлю ўпаўшы, радасна ўзьняцца.
І першы верш запаланіўся
каля падолу Мацеры-Айчыны[198].

[198] Юхнавец, Янка. Дань майго часу… С. 186.

АПОСТАЛ КАХАНЬНЯ: РЫГОР КРУШЫНА

Унікальнасьць паэзіі Рыгора Крушыны — ня толькі яе жанравая й тэматычная своеасаблівасьць, але й выразная эмацыйна-пачуцьцёвая накіраванасьць — ужо зьвяртала на сябе ўвагу дасьледнікаў[199]. Прымаючы відавочнае, паспрабуем разгледзець адметнасьць мастацкіх сродкаў адлюстраваньня эратычнага ў вершах паэта й зробім гэта пераважна на матэрыяле зборніка Крушыны «Выбраныя творы» (Нью Ёрк — Мюнхэн, 1957), дзе сувязь паміж вобразам, мовай і эрасам найбольш відавочная. Менавіта ў гэтай кнізе Крушыны бясполая беларуская літаратура губляе сваю цнатлівасьць.

Эрот са мною. Прызнаюся,
Ён неразлучны сябра мой.
Мы разам зь ім на Беларусі
Дуэт наладжвалі ігрой[200].

Герой паэзіі Крушыны на самоце аддаецца ўспамінам (марам, снам, летуценьням, мроям — паэт выкарыстоўвае вялікі сынанімічны шэраг найменьняў) пра мінулыя экстазы, адначасна актыўныя й пасіўныя, фізычныя й духовыя, паэтычна пераадольвае трагічную рэальнасьць расстаньня. І, мабыць, тут бярэ свой пачатак адметная нота эратычнай паэзіі паэта.

Гэта адчуваньне «каханка-пераможцы»: *«Ты моцна тулісься. Ты згодная»*[201]*, «Ціхі шэпат вуснаў пульхных, / Супраціву, просьбы жменькі: / — Кінь, ня трэба! Не, ня слухай… / Ах, яшчэ… Яшчэ… дурненькі»*[202]. Жаданьне быць першым і адзіным: *«Ты ўся мая — ад скроні і да пят»*[203]*, «І ты цяпер, твой сьпеў дзявочы / Раскрытай кнігай на стале. / Я хочу першым кнігу гэту / У рукі ўзяць і прачы-*

---

[199] Скобла, Міхась. Па акропалі казачных сноў // Роднае слова. 1993. № 8; Рагойша, Вячаслаў. Душа беларуса — крышталь // Беларусь. 1993. № 6.

[200] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. Нью Ёрк — Мюнхэн, 1957. С. 136.

[201] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 65.

[202] Тамсама. С. 166.

[203] Тамсама. С. 69.

тацьׅ»[204], *«Я да цябе прыходжу першым»*[205]. Адстойваньне свайго права на блізкасьць: *«Ня трывожце маю маладую спакусамі, / Не чапайце рукамі, паглядам, замоваю. / Гэта я маю права гарачымі вуснамі / Пражыць ейнае цела пругкое, вясновае»* [206].

Нават Беларусь-Радзіма, незабыўная, пакутная, зьняволеная, вобраз якой у эміграцкай паэзіі нязьменна быў узьнёсла-вызначальны, у вершах Крушыны паўстае перш за ўсё як вобраз Жанчыны, Маці (са сьвятым у беларускай паэзіі значэньнем), Сястры (з хваляваньнем за лёс роднага), Каханкі: *«Сястра, каханка, мая маці, мой вобраз сьветлы і сьвяты»*[207].

Менавіта каханьне й зьвязаныя зь ім радасьці й страты — тое акно, празь якое паэт бачыць сьвет: *«Я пакінуў хату бедную, бы няўцешную ўдаву»*[208], *«бусел удовы»*[209], вішня — *«яна, як маладая»*[210].

Каханьне ў Крушыны заўсёды адкрыта эратычнае. Жанчына вабіць яго прыгажосьцю формаў, чаканымі магчымасьцямі, нарэшце — даступнасьцю.

Ці ня раз плячыма
Паціскала:
Тут усё магчыма
Ў гордых скалах.
Тонкі шоўк бікіні
Скраў твой сорам…
Мора пену ўскіне, —
Мы паўторым,
Лясьнем даланямі
На тэй хвалі,
У якой мы днямі
Пал хавалі.

«На пляжы»

---

204 Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 135.
205 Тамсама. С. 142.
206 Тамсама. С. 64.
207 Тамсама. С. 160.
Параўнай:
Ты ляжыш неакрытая,
Бессаромна-прынадная
Мне чужая і ўсё-ж такі родная,
Бо нагадваеш Случчыну.
(Крушына, Рыгор. Вячорная лірыка. 1963. С. 56.)
208 Тамсама. С. 30.
209 Тамсама. С. 23.
210 Тамсама. С. 56.

Трагічна, што жанчына прыцягальная ня толькі для лірычнага героя, але й для захопніка-гвалтаўніка: *«Красуню лашчыць Квазымода / На паняволенай зямлі»*[211].

Але паэт адштурхоўваецца ад трагічнага. Нездарма апошні прыжыцьцёвы зборнік «Сны і мары» (Нью Ёрк — Мюнхэн, 1975) распачынаецца вершам «Я жыў на акропалі казачных сноў» (С. 7). Як атрымалася гэта ў паэта-выгнанца — жыць у казачных снох? А як жа страта сваякоў, паняверка Бацькаўшчыны, усьведамленьне, што не пабачыш яе вольнай, няпростае жыцьцё на чужыне? Адказы знаходзім на старонках таго ж зборніку «Сны і мары». Крэда Крушыны: *«Я ня хочу бачыць хмары, / Верадзіць мой чысты зрок»* (С. 15), *«Ня кіну адно — будаўніцтва прыгожых паветраных замкаў»* (С. 88). Паэт называе сябе летуценьнікам, фантазёрам, носьбітам сноў (С. 86). Ён дазваляе сабе быць *«у спакоі і цяпле»* (С. 58).

Калі ж прыгадваецца Бацькаўшчына, Крушына гаворыць: *«Я ўстрывожу памяці гангрэну»* (С. 48). Сапраўды, *«бываюць, крый Божа, благія настроі»*, прызнаецца паэт, калі немагчыма ўцячы ад непрыемнага:

З газэтнае хронікі злыя навіны:
Піраты ў паветры... Паўстаньні... Разбой...
Ці можна сьмяяцца ў такія хвіліны?
Ці горкі настрой адпадзе сам сабой?
Я ў смутку нямею на гэткім пытаньні:
— Чаму часта плодзіцца зло на зямлі,
А людзі маўчаць у душэўным хістаньні,
Насупраць нічога зрабіць не змаглі[212].

Гэта радкі зь вершу «Элегія». А на наступнай старонцы — верш «Масты пачуцьцяў»:

Хараство, чысьціня, цяплыня!
І ня хочацца думаць пра тое,
Што ёсьць войны і зьлёт груганьня, —
Непатрэбнае нам і пустое[213].

Адсюль і жыцьцесьцьвярджальнае: *«Жаданы час надыйдзе [...] / Стаяцьме зноў ля родных весьніцаў / Былая белая нявіннасьць»*[214].

---

[211] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 149.
[212] Крушына, Рыгор. Сны і мары. Нью Ёрк — Мюнхэн, 1975. С. 74.
[213] Тамсама. С. 75.
[214] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 33.

Крушына часта выкарыстоўвае слова «каханьне» й вытворныя ад яго (у зборніку «Выбраныя творы» ўжытыя 74 разы), слова «любоў» і вытворныя ад яго «люба», «любянятка» (67 разоў).

Эратычнае перадаецца ў мастацкім творы літаратурнымі найменьнямі, пазалітаратурнай лексыкай, эўфэмізмамі, мэтафарычнымі фігурамі. Эратычныя мэтафары Крушыны грунтуюцца звычайна на сутыкненьні нэўтральных назоўнікаў мужчынскага й жаночага роду, што ў адпаведным кантэксьце спараджае дадатковыя сэнсавыя адценьні.

Так, фон, на якім адбываецца дзеяньне вершу «Ля ракі»[215], надзвычай просты: Ён (верш ад першай асобы) і Яна на беразе ракі вудзяць рыбу. Лексыка нэўтральная: рака, вада, човен, плотка, павучок, кручок, патанаць, плыць, водная гладзь і г. д. І вось на гэтым фоне пачынаецца любоўнае збліжэньне — ад *«ціхенькага пытаньня»* да *«ты патанула ў абдымках маіх»*. Сутыкненьне назоўнікаў мужчынскага й жаночага роду «вада» — «плавучок», «плотка» — «кручок» стварае адкрыты эратычны падтэкст: *«Над вадою трымцеў плавучок. / Можа плотку падчэпе кручок?»* Тут кантэкстуальнае значэньне кручка — фалічнае. Верш завяршаецца дзеяньнем: «кручок» «патанае ў вадзе» — мэтафара *coitus*’у.

Такія вобразы нярэдкія ў Крушыны: *«Ідзе ў мае абдымкі ўпасьці, / Трымцець, як човен на вадзе»*[216].

Прыкладна гэтаксама будуецца верш «Каштаны», дзе першыя чатыры радкі ня што іншае, як разгорнутая мэтафара, створаная зноў жа на сутыкненьні назоўнікаў мужчынскага й жаночага роду: *«Сьпелы плод кастрычнік з дрэва рве. / Лопаецца мяккая шкарлупка. / І, падскокваючы, карыя каштаны / У густой хаваюцца траве»*[217]. Апошнія строфы вершу — пранікненьне мужчынскага ў жаночае:

Дарагая, ў добры час прыйду!
Па вясьне ў дні шумнае паводкі
Я, нязломны ў бурах, прабяруся
Да цябе, як промень праз ваду[218].

Вобразы «хвалі», «пены» ў паэтычным арсэнале Крушыны — адныя з найбольш любімых аўтарам, і, у першую чаргу, дзякуючы сваім магчымасьцям сэмантычнага пераасэнсаваньня. На такім разьвіцьці сэнсу і грунтуецца верш «Марская скала», які пачынаецца апісаньнем уяўнай недаступнасьці гераіні: *«Кінь залёты рупныя!*

[215] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 66.
[216] Тамсама. С. 141.
[217] Тамсама. С. 67.
[218] Тамсама.

/ Я — з граніту скала, / Надта недаступная»[219], а завяршаецца натуральным зьбліжэньнем:

Мне руку сьціскала:
Бура падымалася,
І на ўзмор'і скала
Хваляй саграваласяя[220].

Разгорнутай эратычнай мэтафарай зьяўляецца паэма «Эротава скрыпка». Як у музычным творы (як і ў *coitus*'е), у паэме вытрыманы этапы:

Увэртура:

Кроў закіпае. Я хмялею…
Я ў палынеючым агні,
Агонь сьвятарнага алею
Душу працяў да глыбіні…
І моцна струны ўжо напяты
На ціхай ліры на маёй[221].

Разьвіцьцё тэмы:

Пад Эротаву іскрыпку
Імправізуе песьнятвор.
Вулькан свой жар хаваў глыбокі,
А потым зрынуў на прастор.
Я твой Вэзуві, ты — Пампэя,
Імпэтнай лявай абыму…[222]

Момант *coitus*'у:

Пяюнька-скрыпка аж дрыжыць,
А смык узьняты. Гукаў бура
Во-во па струнах прабяжыць[223].

Кульмінацыя-«аргазм»:

Эрот гатовы да фіналу.
Ізноў узьняўся смык старчма,

219 Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 55.
220 Тамсама.
221 Тамсама. С. 136.
222 Тамсама. С. 138.
223 Тамсама. С. 143.

Даткнуўся йскрыпкі, і памалу
Вакол рассоўваецца цьма[224].

Фінал:

Эрот узрушаны дазваньня.
Ірдзее кропелькамі кроў.
. . . .
Адразу змоўклі струны-чары,
Схіліўся стомлены Эрот[225].

Сапраўды, *«і як можа хто-небудзь, хто бярэ пад развагу гэтак аграмадны матэрыял і маральныя моцы, як боскія асобы, ня бачыць бога ў Эрасе, які злучае ўсе рэчы?»*[226]

---

[224] Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. С. 144.
[225] Тамсама. С. 145.
[226] Ёгэр, Вэрнэр. Тэалёгія грэцкіх думаньнікаў / Пераклад Яна Пятроўскага. Флярыда, 1980. С. 18.

КАЗАЧНАЕ

> «Ach», sagte die Maus, «die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.» — «Du mußt nur die Laufrichtung ändern», sagte die Katze und fraß sie.
>
> *Franz Kafka, «Kleine Fabel»*[227]

За аднаўленьнем праўдзівай, несфальшаванай гісторыі Беларусі, за напісаньнем уласных непадцэнзурных твораў і публікацыяй забароненых на бацькаўшчыне эмігрантам было не да казак. Ці ўсё ж не?

Ужо ў паваеннай Нямеччыне ў лягерах Ды-Пі арганізавалі першыя школкі, і былі патрэбныя падручнікі з навучальным матэрыялам. Вучні старэйшага веку выкарыстоўвалі зборнікі Купалы й Коласа, Багдановіча й Багушэвіча, Смоліча й Ігнатоўскага. Уцекачы вывезьлі іх, хоць кнігі быццам ня рэчы першай неабходнасьці, пра якія мусяць думаць у складаных жыцьцёвых варунках.

З навучэнцамі малодшага веку, напэўна, было прасьцей, бо які настаўнік ня ведае зь дзяцінства, ня памятае казак! Толькі тут перад укладальнікамі чытанак, лемантароў паўстала адна праблема — праблема адбору: якія казкі з багатага айчыннага фальклёру найлепей падыходзяць да ўзгадаваньня ў спэцыфічных выгнаньніцкіх умовах?

Так, у 1946 г. у Рэгенсбурзе Аўген Калубовіч выдаў першы сшытак «Выпісаў з крывіцкае літаратуры. Падручнік для сярэдніх

---

227 *«Ах, — сказала мышанё, — сьвет штодзённа сьціскаецца. Напачатку ён быў настолькі вялізны, што мне было вусьцішна, і я бегла й цешылася, што, нарэшце, бачу муры і зьлева, і справа, і дзесьці наперадзе, але гэтыя муры так хутка імкнуліся адзін да аднаго, што нарэшце я апынулася ў апошнім пакоі, а ў куце — пастка, і я туды бягу». «Дык бяжы ў іншы бок», — сказала котка й зжэрла яе* (Франц Кафка, «Кароткая казка»).

школаў», куды ўлучыў песьні, казкі й прыказкі. Адна з казак называлася «Музыка й чэрці».

«Быў адзін Музыка. З маленства ён нічога не рабіў, толькі йграў. Яшчэ будучы хлапчуком, пасе, бывала, валоў або коней, зробіць з лазы дудачку ды й як зайграе, дык валы пакінуць пасьвіцца, разьвесяць вушы ды й слухаюць. А ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы ня крумкаюць. А як павдзе коней на начлег — лета, ночы цёплыя, аж парыць — папрыводзяць да дубровы коней хлапцы, дзяўчаты з усяго сяла, сваволяць, сьмяюцца, пяюць песьні — ведама, маладосьць, заўжды весела, — а Музыка як зайграе на сваёй дудачцы, дык адразу ўсе прыціхнуць.

Вось ім здаецца, што якаясь соладзь улілася ў іхнае сэрца, а якаясь сіла ўхапіла іх на плечы й нясе ўсе ўгору і ўгору, да ясных зораў, у чыстае неба — у чыстае, сіняе, шырокае неба.

Сядзяць яны, нічога ня думаюць, забыліся, што рукі й ногі млеюць ад цяжкае працы, што ў жываце бурчыць ад голаду. Сядзяць і ўсё слухаюць. І хацелася-б ім сядзець гэтак усё жыцьцё і ўсё слухаць, як іграе Музыка.

Вось ён замаўчыць, але ніхто ня сьмее паварухнуцца, каб не спалохаць таго голасу, што пошчакам рассыпаўся па дуброве, па лесе, падымаецца ў самае неба.

Але вось зайграе Музыка жаласьліва — і заплачуць і лес, і дуброва, набяжыць хмарка, і зь неба сьлёзкі так і пальлюцца. Ідуць позна да гасподы мужыкі й бабы, учуюць тую музыку, стануць, слухаюць, плачуць. Вось так усё іх горкае жыцьцё перад вачыма й стаіць, і такі іх апануе жаль, што і мужыкі — старыя, барадатыя мужыкі — плачуць, як бабы над нябожчыкам або як праводзяць сынкоў у маскалі.

Але вось па немалым часе Музыка ад жаласьлівага ды на вясёлае зьверне. Пакідаюць мужыкі й бабы косы, граблі, вілы, гаршчкі й біклагі й давай скакаць. Скачуць малыя дзеці, скачуць коні, скачуць кусты й лес, скачуць зоркі, скачуць хмаркі — усё скача й сьмяецца.

Вось які-то быў Музыка чараўнік — што захоча, то ён з сэрцам зробіць!

Падрос Музыка, зрабіў сабе скрыпачку і пайшоў у сьвет. Куды прыдзе — пайграе, а за тое яго накормяць, напояць, як самага лепшага госьця, і яшчэ дадуць на дарогу. Доўга хадзіў так па сьвеце, весяліў добрых людзей, а ліхім без нажа рэзаў па сэрцы.

Бачаць чэрці, што куды Музыка ні прыдзе, там менш людзі грашаць, і давай вастрыць на яго зубы.

Ідзе раз Музыка празь лес, а чэрці й наслалі на яго дванаццаць галодных ваўкоў. Заступілі яны Музыцы ў лесе дарогу, стаяць ды зубамі ляскаюць, а вочы гараць, як гарачае вугольле. Няма ў Музыкі нічога ў рукох, толькі пад пазухай у мяшэчку скрыпка.

— Што тут рабіць? — думае Музыка, — Што тут пачаць? Прыйшоў яму канец!

Дастаў ён зь мяшэчка скрыпку й смык, каб хаця яшчэ раз напасьледак пайграць, прысланіўся да дзерава дый пацягнуў смыкам па струнах. Як жывая, загаварыла скрыпка, раздаўся пошчак па лесе. Прытаіўся лес і лістком не варухне, а ваўкі як стаялі, разявіўшы горла, так і акамянелі: стаяць ды слухаюць, а сьлёзы так і цякуць з воўчых вачэй.

Перастаў Музыка йграць, а ваўкі бы сонныя пасунулі ў лес.

Пайшоў Музыка далей. Ідзе ён ды ідзе, падыходзіць да ракі. Сонейка закацілася за лес, толькі яшчэ сьвеціць на самыя вярхі і як-бы аблівае іх пазалотаю. Ціха, як у вусе — ніводзін лісток не варухнецца. Вельмі харошы вечар.

Сеў Музыка на камень на крутым беразе каля ракі, дастаў сваю скрыпачку й зайграў, ды так гожа, што яго заслухаліся і неба, і зямля, і вада, і давай усе скакаць. Зоркі мітусяцца, як зімою сьнег, хмаркі плаваюць па небе, як ластаўкі перад дажджом, а рыба так узгулялася, што рака кіпіць, як вада ў гаршчку.

Але вось падняўся ў рацэ Вадзяны Цар ды як пачаў скакаць, дык вада так заплясала, што заліла берагі, а чэрці спалохаліся й павыскакалі з вады. Бачаць яны, што ім ад Музыкі нідзе супакою няма. Вось яны давай думаць, як-бы яго загубіць. Музыка-ж паглядзеў, што Вадзяны Цар нарабіў людзям бяды, перастаў іграць, палажыў скрыпачку ў мяшок і хацеў ісьці далей.

Але вось падыходзяць два панічы й просяць пайграць на ігрышчы, абяцаюць заплаціць, што захоча. Падумаў Музыка, што яму недзе начаваць дый грошай няма, паслухаў панічоў і пайшоў зь імі йграць вечарынку.

Прывялі панічы Музыку ў палацы. Бачыць ён, аж там паноў і паненак хоць гаць гаці. Покуль ён зьбіраўся йграць, заўважыў, што ўсе панічы падбягуць да стала, памочаць палец у місу й мажаць сабе вочы. Памазаў і ён. Ды як памазаў, дык і бачыць, што гэта не паны, а чэрці і ведзьмы, і што ён не ў палацах, а ў пекле. Вось і зайграў ён ім ды так, што ўсё пекла разьляцелася ў шчэпкі, а чэрці зь піскам ды візгам разьбегліся па ўсім сьвеце.

Вось з тае пары чэрці й баяцца Музыкі й больш яго не чапаюць».

Казка займела такі посьпех, што ў наступным, 1947 г., была выдрукавана ў Госьляры асобным выданьнем з малюнкамі А. Скарахода, эмігранта з-пад Клецку, а ў 2005-м, ужо ў Мінэсоце, ЗША, яе «факсымільна» (з захаваньнем ілюстрацыяў, але павялічанага фармату) перавыдаў Мацьвей Рэпкаў-Смаршчок.

Вобраз (і ідэя) Музыкі для беларусаў была важнай і значнай ад першых зборнікаў паэзіі: Багушэвічавых «Дудкі беларускай» і

«Смыка беларускага», ад «Скрыпкі беларускай» Цёткі, ад «Песьняў жальбы» Коласа ды «Жалейкі» й «Гусьляра» Янкі Купалы аж да *казкі жыцьця* «Сымон-музыка», пра якую Адам Бабарэка напісаў, што гэта *«мастацкае выяўленьне вобразу песьняра-героя адраджэнскага кругабегу»*[228].

Цікава, што сярод накідаў, зацемак Антона Адамовіча ў архіве БІНіМу захоўваецца й такі запіс: *«Абрабаванаму “чортам” музыку не заставалася нічога, як толькі з гора прапіваць атрыманае за скрыпку золата (мамэнт, які выразна наводзіў чытачу на думку шмат якіх беларускіх паэтаў-мастакоў, а найперш і найбольш — таго-ж Янкі Купалы); у арыгінальнай казцы зборніка Сержпутоўскага, ізноў-такі, гэтага мамэнту зусім няма»*. Праўда, тымчасам невядома, які менавіта тэкст і дзе апублікаваны ён меў на ўвазе; паводле дасьледніка беларускай казкі Льва Барага, казка «Музыка ў пекле й чэрці» мае да 7 варыянтаў[229].

Паказальна таксама, што калі ў газэце «Беларус» адзначаліся 100-я ўгодкі Сержпутоўскага, для публікацыі абралі казку «Цыган Музыка»[230].

Бадай адначасна пачалося пісаньне аўтарскіх казак або апрацаваньне народных. Жанр літаратурнай казкі хай моцна саступае ў папулярнасьці на эміграцыі іншым жанрам, але ігнараваць яго, тым ня менш, не выпадае.

Найвялікшым казачнікам быў Язэп Гладкі. Пад сваім імем, псэўданімам (Адам Варлыга) ці крыптанімам (*J. H-ki*) ён у 1949 г. у Ватэнштэце выдрукаваў некалькі сшыткаў з назовам «Казкі», якія перавыдаў пазьней: «Народныя казкі: пра ведзьмаў і нячысьцікаў» (Нью-Ёрк, 1967), «Народныя казкі пра краіну Ярылы» (Нью-Ёрк, 1969), «Народныя казкі пра жыцьцё-быцьцё» (Нью-Ёрк, 1972). У тым самым 1949 г. выдрукаваў і кніжачку «Рыцар Дабравід: казка паводле народнае тэматыкі»[231], што сталася, напэўна, адной зь першых літаратурных казак, створаных эмігрантамі.

У літаратурнай казцы як жанры звычайна вылучаюць наяўнасьць аўтара, адметны стыль, псыхалягізм, але пераважна абмінаюць ня менш істотны складнік: адбітак часу, калі стваралася казка, які, у сваю чаргу, уплывае на сацыяльную значнасьць і выхаваўчы падтэкст. І гэта аднолькава ўласьціва для такіх аддаленых у часе твораў,

---

228 Бабарэка, Адам. Збор твораў у двух тамах. Т. I. Літаратурна-крытычныя працы. Вільня, 2011. С. 367.

229 Бараг, Леў. Беларуская казка. Мінск, 1969. С. 153.

230 У сотыя ўгодкі Сержпутоўскага // Беларус. № 92–93. Лістапад — сьнежань 1964. С. 2–3.

231 H-i, J. Rycar Dabravid: Kazka pavodle narodnaj tematyki. Watenstedt, 1949. — 25 s.

як, напрыклад, «Казка аб праўдзе» Ніны Змагаркі[232] й «Душок. Беларуская нацыяналістычная казка. Апрацаваў і падаў да друку зь некаторымі скарачэньнямі Сяржук Сокалаў-Воюш, апублікаваная ад імя Б. Тапчагі-Вязьніцкага»[233].

У часапісе «Сакавік» (№ 1. 1947) пад псэўданімам В. Аганёк была надрукаваная *«казка багдановічавым беларускім вершам»* «Васілёк і Незабудка», дзе клясычныя героі й абставіны (дзед і бабуля, што ня маюць дзяцей; ведзьма, выкраданьне дзяўчыны *etc.*) падаюцца чытачам у двух вымярэньнях: звыкла-казачным і з алюзіямі на рэальнае:

Плывуць сьнягі,
і лес, лугі,
і рэчкі аджываюць.
І Сакавік
Край ажывіў,
сьмяюцца ўсе, сьпяваюць.
Вясна, вясна!
Ідзець яна
Ў бялюсенькай кашулі,
дзе ні зірне,
дзе ні кіўне —
каханьне, песьні, гулі.
Ведзьма Васільку пасылала
будзіць травіцу, каб ня спала,
будзіць красачкі-пралескі,
каб паглядзелі ў сонца блескі.
А Сакавік ішоў, сьмяяўся
ды з Васільком спаткаўся,
павеяў ціха — і як спалі,
так красачкі ўсе ўсталі.
«Ой, вы, кветкі, вы, кветкі,
шчасьлівыя вясны дзеткі!
Дзе ні зірну, дзе ні гляну —
цьвіцяцё вы, а я вяну.
Каб я мог ружай красавацца
пры маёй роднай хатцы,
пад беларускім цьвісьці небам, —
нічога-б больш ня трэба![234]

[232] Бацькаўшчына. № 45–46 (124–125). 16 лістапада 1952. С. 3.
[233] Беларус. № 398. Люты 1993. С. 7–8.
[234] Сакавік. Літаратурна-грамадзкі часапіс. № 1. 1947. С. 8–9.

І гэтая казка, як і «Музыка і чэрці», была таксама перавыдадзеная — праз чатыры гады ў газэце «Бацькаўшчына»[235]. Напэўна, усё-ж патрабавала душа.

Затое *сучасная казка* (так пазначыў на тытульнай старонцы аўтар) «Князь і Лапаць» Вінцука Адважнага (а. Я. Германовіча)[236] — гэта хутчэй у разуменьні Франца Кафкі: казка-жудасьцік для дарослых.

Пачаткам твор Германовіча — бы працяг Коласавага «Сымона-музыкі». Так, у *казцы жыцьця*:

О, край родны, край прыгожы!
Мілы кут маіх дзядоў!
Што мілей у сьвеце божым
Гэтых сьветлых берагоў,
Дзе бруяцца срэбрам рэчкі
Дзе бары-лясы гудуць,
Дзе мядамі пахнуць грэчкі,
Нівы гутаркі вядуць;
Гэтых гмахаў безгранічных
Балатоў тваіх, азёр,
Дзе пад гоман хваль крынічных
Думкі думае прастор;
Дзе ўвосень плачуць лозы,
Дзе вясной лугі цьвітуць,
Дзе шляхом старым бярозы
Адзначаюць гожа пуць?

У сучаснай казцы:

А бывае сын выродны,
Што забудзе матку:
Край чужы яму дагодны,
Жыць абы ў дастатку.
Не ў спадобу родна мова,
Хоць чужой ня знае,
Хоць калечыць іхны словы,
А сваю кідае!
Даў Бог голас ўсім народам,
Даў і птушаняці:
Мы чаму стаім пад сподам?

235 Бацькаўшчына. № 78–79. 25 сьнежня 1951. С. 6.

236 Адважны, Вінцук. Князь і лапаць. Сучасная казка. Лёндан, 1964. — 25 с.

Шчасьце не ў багацьці.
Між суседзяў, шыта-крыта,
Ты быць іхным хочаш:
Пад чужое ўлез карыта
І адтуль сакочаш.
Як саромна! Чырванеем
За тых адшчапенцаў:
Іх вітаць ужо ня сьмеем —
Нашых чужаземцаў...[237]

На вокладцы адзінага, лёнданскага, выданьня намаляваныя сапраўды князь і лапаць. Можа, так невядомы мастак алегарычна падаў вобразы галоўных герояў, а мо прачытаў толькі назоў, хто цяпер скажа. Толькі казка апавядае пра жыцьцёвыя нягоды Сымона Дука *(«Мы, Дукі — старога роду, / Мы — князёўскага заводу, / У мяне у скрыні ў хаце / Ёсьць паперы і пячаці»)*[238] і Анюты Лапаць.
Сем'і ледзь не на гвалт выпіхваюць іх у Амэрыку. Сымонаў

Бацька вельмі быў круты,
Кажа: — Сынку, дурань ты!
Свой крывавы грош дастаў
І ў Амэрыку пагнаў[239]*.*

Ну, а Янка Лапаць, хоць *«гаспадар з усіх тутэйшых — працавіты, наймацнейшы»*[240], але ж — дзевяць дачок!

Прадаў бацька сёе-тое:
Для сьвятога супакою
Ён, каб збыць такое гора,
Аньцю выкінуў за мора.
Кажа: — Едзь, няхай ты скісьні!
Каб усе вы з хаты выйшлі,
Меў бы радасьць я такую,
Што пяяў бы «Альлелюя!»[241]

Так што незнаёмыя адзін аднаму маладыя беларусы сталіся часткаю даваеннай эканамічнай эміграцыі.

Аўтару мо й прасьцей было скіраваць іх у знаёмы яму Лёндан, толькі караблі тады з працоўнаю сілаю плылі менавіта ў Амэрыку; хоць і казка, але межы трэба ведаць:

---

237 Адважны, Вінцук. Князь і лапаць… С. 4.
238 Тамсама. С. 12.
239 Тамсама. С. 11.
240 Тамсама. С. 21.
241 Тамсама. С. 22.

Дук здаўна быў эмігрантам:
Маладым калісьці франтам —
Беларускі гладкі блін —
Укаціўся у Бруклін.
А Бруклін — такая вёска:
Ад Нью Ёрку толькі трошка
Адхіліўся за вадою.
Толькі-ж вяжуцца з сабою
І тунэлямі, мастамі,
І сталёвымі дратамі,
Каб у мора не адплысьці —
Ня згубіць усей карысьці,
Што плыве да іх са сьвету
У Бруклін дый у Мангэтан.
Як марскія браты два —
Нью Ёрк толькі — галава[242].

Верагодна, у гэтай казцы — адныя з самых цікавых апісаньняў Амэрыкі ў беларускай эміграцыйнай літаратуры, бачаньня й разуменьня яе, хай і зробленыя ня ў жанры псыхалягічнай прозы: аўтар быў чалавекам ня толькі з гумарам, але й назіральным. Як жыхар Брукліну, магу сьцьвердзіць: шмат што да сёньня застаецца праўдаю:

У Амэрыцы, у тлуме
Чалавек загіне ў глуме.
А ў Брукліне, ўправа-лева,
Кажна дзеўка — каралева.
Непатрэбны навет сват:
Тут «краянкі» — нарасхват![243]

Сымон і Анюта сустрэліся, пабраліся шлюбам. Жыцьцё не было лёгкім: ня проста з працаю, а чалавек яшчэ любіў выпіць. Дый часы ў Амэрыцы надышлі складаныя эканамічна. А тут звальваецца на галаву сямейцы агітатар Капшук — з сваёй казкаю: *«Цёмны Захад, ясны Ўсход — малады у нас народ»*[244]. Даўшы веры, яны вырашаюць рээміграваць. Пачынаецца кафкіянскі працэс вяртаньня.

254 старонкі — забагата нават для выбарнага цытаваньня. Знаёмства герояў з самай сучаснай казкаю, зрэшты, лёгка ўявіць па назовах разьдзелаў: «Сьледзтва», «На Ўсходзе», «Чырвоная Камісія

[242] Адважны, Вінцук. Князь і лапаць… С. 13.
[243] Тамсама. С. 23.
[244] Тамсама. С. 63.

і Народны Суд», «Стукач», «Першае сьледзтва», «Чырвоны Рай», «Калгас», «Сібір».

Зламаныя чалавечыя лёсы, зламаная сям’я. Гісторыя, якую расказвае выпушчанаму з-за кратаў Сымону Анюта — толькі ня Дучыха, а Шаціха — пра тое, як ад яе патрабавалі падпісаць прызнаньне яго шпіёнам, пра новага мужа, пра іхных дзетак — сышло быццам з старонак успамінаў самога Германовіча «Кітай — Сібір — Масква» ці «Споведзі» Ларысы Геніюш. Ці мо гэта адна з тых гісторыяў, што расказвалі сукамернікі, і ў якой варыянтаў непараўнальна болей, як у «Музыку й чарцях»?

Але ж аўтар — сьветлы чалавек, і казку сваю, хай і сучасную, пражытую ім самім, заканчвае сьветла:

Сонца яснае нам гляне —
Беларусь, дасьць Бог, паўстане:
Будзе вольная, багата —
Божа, дай такое сьвята!
Ажыве народ, устане,
Ясна сонейка прагляне:
Хай засьвеціць, хай прыгрэе,
Хай душа павесялее!
Вострабрамская, прыгожа,
Заступіся, Маці Божа!
Ногі млеюць, дух ляціць —
Наш Сымон Дук хоча жыць[245].

Лепей пра сэнс літаратурнай казкі на эміграцыі й ня скажаш.

---

[245] Адважны, Вінцук. Князь і лапаць… С. 254.

ПІСЬМЕНЬНІК АНАТОЛЬ ЖМЕНЯ

У беларускай (тарашкевіцаю) «Вікіпэдыі» айцец Леў Гарошка названы *«выдатным беларускім хрысьціянскім празаікам»*. Сапраўды, гэты кніжны чалавек быў ня толькі выдаўцом часапісу «Божым Шляхам», аўтарам філязофска-тэалягічных, гістарычных, мовазнаўчых кніг і артыкулаў, але й пісьменьнікам. Для кожнай дзялянкі ў яго былі свае псэўданімы, і менавіта *Анатолем Жменям* было пазначана аўтарства выдадзенага ў Парыжы ў 1967 г. зборніку апавяданьняў «Кветкі і церні жыцьця».

Што а. Леў вызнаваўся пісьменьнікам у эміграцыйным коле — і задоўга да выхаду зборніку — сьведчыць хоць бы тое, што менавіта ён меўся рэпрэзэнтаваць беларускіх літаратараў-эмігрантаў на сходзе, пра які (ці — ягоную падрыхтоўку) тым часам у нас нічога ня ведама, а таму варта зацытаваць троху айцовы лісты з Парыжу да Вітаўта Тумаша:

«Тут у суботу мае адбыцца першая арганізацыйная зборка ў справе зьезду пісьменьнікаў-эмігрантаў з СССР. На Вашую рэкамэндацыю (ці сапраўды так?) і мяне запрасілі, каб удзельнічаць у той зборцы. Пайду пагляджу, што там будуць гаварыць, але мне хацелася-б ведаць, што і як адносна гэтага зьезду думае Арсеньнева, Віцьбіч і Адамовіч, бо-ж уласьціва яны будуць сябрамі таго праэктаванага зьезду. Калі Вы ў курсе справы, дык напішэце мне, калі ласка, Ваш пагляд у гэтай справе і перадусім Вашы жаданьні»[246].

«Сёньня атрымаў Ваш ліст і неадкладна адказваю, пакуль яшчэ сьвежае ўражаньне не зацерлася з падрыхтоўчае канфэрэнцыі ў справе зьезду пісьменьнікаў-эмігрантаў. Асабіста я крыху расчараваўся тою канфэрэнцыяю, бо былі прысутныя пераважна толькі расейцы, а зь іншых народаў быў толькі адзін армянін і я. Меў быць так-жа грузін, але, здаецца, захварэў; справа прыналежнасьці і ўдзелу ўкраінцаў яшчэ ня вырашана. Дзеля гэтага я заявіў, што калі справа ўкраінцаў ня будзе вырашана пазытыўна, дык я так-жа адмаўляюся ад удзелу, але не таму, што быццам мы зьвязаны з украінцамі і робім так, як яны хочуць, толькі дзеля таго, што ў выпадку, калі яны ня будуць удзельнічаць, дык тады практычна астануцца адны толькі расейцы, бо-ж мы і армяне

[246] Ліст а. Лява Гарошкі да Вітаўта Тумаша ад 16.05.1955. Захоўваецца ў фондзе Вітаўта Тумаша ў БДАМЛМ.

проста згубімся ў іхняй масе. Мне ніяк ня хочацца, каб расейцы гаварылі ў імені ўсіх народаў СССР. Зажадаў я так-жа, каб заклікалі прадстаўнікоў прыбалтыйскіх народаў, няхай сабе як госьцяў. Украінцы дамагаюцца, каб заклікалі так-жа палякаў і агулам усе падсавецкія “дэмакратыі”. Яшчэ ня меў магчымасьці гаварыць аб гэтым з Абрамчыкам, бо ён якраз цяпер у Мюнхэне.

Калі вырашыцца справа ўкраінцаў, дык трэба будзе выслаць некага ад нас у падрыхтоўчы сакратарыят. Ня ведаю, ці я змагу ўзяць на сябе яшчэ такі абавязак, бо і так маю працы хоць валіся, але, як на бяду, тут больш нікога няма.

Гледзячы на расейцаў, як яны падаюць цэлыя дзясяткі сваіх кандыдатаў з розных краінаў на будучы кангрэс, мне хацелася так-жа падаць і нашых людзей магчыма больш. Бачу, што ў гэтым выпадку мы сваею сьціпласьцю сабе можам пашкодзіць. На маю думку, варта падаць з дзесятак кандыдатаў з розных краінаў. Ці ведаеце Вы бліжэй Глыбіннага (Плашчынскага)[247] *і ягоны адрас? Калі так, дык падайце мне на ўсякі выпадак ягоную адрэсу і адначасна Вашую думку аб ім. Здаецца, што ўжо аб Віцьбічу гаварыў Абрамчык, дык ня выпадае цяпер адклікаць ягоную кандыдатуру. Ягоную хваробу ведаю зь ягоных-жа лістоў*[248]*. Думаю, што тут неяк супольнымі сіламі пару дзён яго неяк-бы ўпільнавалі.*

Адносна колькасьці рэфэратаў на той канфэрэнцыі, дык я казаў, што ад беларусаў будзе чатыры, а найменей тры рэфэраты»[249].

«Пасьля атрыманьня Вашага апошняга лісту ў справе арганізацыі зьезду пісьменьнікаў нічога пацяшаючага ня сталася, але выявіліся некаторыя факты, якія значна ўскладняюць усю справу, а на якія адразу чамусьці ня зьвернена ўвага:

Ініцыятыўная група пісьменьнікаў у праэкце складаецца з 10 чалавек, зь якіх 5 расейцаў і 5 нерасейцаў (2-х украінцаў і па аднаму беларус, армянін і грузін). У сакратарыят для падрыхтоўкі зьезду так-жа камбінавалі мець 2 расейцаў і 2 іншых; на маю катэгарычную адмову згадзіліся ўзяць 3 іншых, але цяпер практычна ўжо гэты сакратарыят зложаны ўсяго з 2 расейцаў і вядзе працу. Такім чынам, на вонках і ўнутрана гэта ўсё выглядае на чыста расейскую арганізацыю, у якой толькі для дэкарацыі хочуць узяць пару іншых нацыянальнасьцяў, каб гаварыць ад імя СССР. Словам, на мой пагляд гэта шопка горшая, чым бальшавіцкая «нацыянальная палітыка», і я асабіста маю намер катэгарычна адмовіцца ад удзелу. Украінцы яшчэ агулам да гэтага прадпрыемства ня выказалі

---

247 Гарошка блытае: сапраўднае прозьвішча Глыбіннага — Сядура.

248 Маюцца на ўвазе Віцьбічавы стасункі з алькаголем.

249 Ліст а. Лява Гарошкі да Вітаўта Тумаша ад 23.05.1955. Захоўваецца ў фондзе Вітаўта Тумаша ў БДАМЛМ.

свае згоды, і маю ад іх запэўненьне, што аб далейшых перагаворах будуць мяне інфармаваць.

Будзьце ласкавы, паведамеце аб гэтым усім Натальлю Арсеньневу.

Калі-б на гэтым справа ня спынілася, дык мой пагляд такі, што неабходна павялічыць лік нерасейскіх прадстаўнікоў у ініцыятыўнай групе прынамся да 10 чалавек і ўвесьці абсалютны парытэт у сакратарыяце.

Што да выбару між Віцьбічам і Сяднёвым, дык на мой пагляд акрамя засланьня трэба мець на ўвеце так-жа вонкавую рэпрэзэнтатыўнасьць, а гэта бяз сумніву ёсьць на баку Віцьбіча. Зразумела, што я ня маю нічога супраць Сяднёва і супраць таго, каб яны нават абодва былі на Кангрэсе і нават у ініцыятыўнай групе.

Калі-б сучасны стан падрыхтоўчых органаў да Кангрэсу ня быў змадыфікованы, дык я на найбліжэйшым паседжаньні прадстаўнікоў ад іншых групаў катэгарычна адмоўлюся ад далейшага ўдзелу, тое-ж зробяць і ўкраінцы. Вельмі Вас прашу паведаміць мяне, ці ў такім выпадку я буду мець нейкае права сказаць, што такая ёсьць пастава беларусаў агулам, ці гэта будзе толькі маё асабістае становішча?»[250]

«Амаль адначасна з Вашым апошнім лістом я атрымаў ліст ад арганізатараў зьезду пісьменьнікаў з-за зялезнае заслоны, што гэты зьезд адложаны. Калі-б нешта падобнае камбінавалі наладзіць у Нью Ёрку, дык уважайце на самым пачатку арганізацыі на паводзіны расейцаў: для іх думка дамінацыі над нерасейскімі народамі СССР ужо ня толькі прайшла ў косьці, што ніяк ня могуць вызбыцца жаданьня дамінацыі, і таму ўсякую маніфэстацыю, якую-б ні задумалі амэрыканцы, яны хочуць замяніць на маніфэстацыю гэтае дамінацыі»[251].

Калі з Гарошкам-празаікам больш-менш зразумела, азначэньне *«хрысьціянскі»* — у дачыненьні мастацкай прозы — выклікае пытаньні. Гэта таму, што аўтар — сьвятар? Тады ці можна сказаць, што ўспаміны «Кітай — Сібір — Масква» Вінцука Адважнага больш хрысьціянскія за, прыкладам, Аляхновічавы «У кіпцюрох ГПУ», бо першыя напісаны айцом Язэпам Гэрмановічам? І ці не вынікае з гэтага, што Ўладзімер Жылка, напісаўшы «Альбігойца» й «Марту», мусіць быць залічаны ў антыхрысьціянскія альбо, прынамсі, «апакрыфічныя» паэты?! А таксама — ці ёсьць вузейшы

---

[250] Ліст а. Лява Гарошкі да Вітаўта Тумаша ад 09.06.1955. Захоўваецца ў фондзе Вітаўта Тумаша ў БДАМЛМ.

[251] Ліст а. Лява Гарошкі да Вітаўта Тумаша ад 13.07.1955. Захоўваецца ў фондзе Вітаўта Тумаша ў БДАМЛМ.

падзел: на празаікаў каталіцкіх, праваслаўных (у сваю чаргу — на аўтакефальных і «грэцкіх»), вуніятаў?

У наяўных энцыкляпэдыях не ўдалося адшукаць азначэньня «хрысьціянскага празаіка». Магчыма, лепш сказаць, што гэта пісьменьнік, які піша на хрысьціянскія тэмы, вызнае хрысьціянскія каштоўнасьці?

Зь якімі, што праўда, таксама далёка ня ўсё зразумела. Прыкладам, Васіль Трубчык, адказны рэдактар выдавецтва «Крыніца жыцьця» Саюзу ЕХБ у Беларусі, пералічвае іх у такім парадку: *«Такім чынам, найвышэйшая каштоўнасьць у хрысьціянстве — гэта Трыадзіны Бог. Гэтае перакананьне ў хрысьціянаў сфармаванае ня нейкім навукоўцам, асьветнікам ці багасловам, а Самім Ісусам Хрыстом. Другой каштоўнасьцю ёсьць Біблія або Слова Божае. Для хрысьціянаў — гэта безумоўны аўтарытэт. Іншымі словамі, усе свае дзеяньні хрысьціянін павінен правяраць на падставе пісьмовага паведамленьня, інсьпіраванага самім Богам праз Духа Сьвятога. І трэцяй каштоўнасьцю для хрысьціянаў ёсьць Царква. Гэта ня храм ці Малітоўны дом, а супольнасьць ці сход асобаў, якія вераць у Ісуса Хрыста»*[252] (заўсёды чамусьці думалася, што галоўныя каштоўнасьці, якім вучыць Біблія, гэта любоў, дабрыня, дараваньне).

Так ці інакш, але прасьцей узяць зборнік «Кветкі й церні жыцьця», дасюль ігнараваны дасьледнікамі эміграцыйнай прозы, і паглядзець, пра што й як у ім распавядаецца.

Назоў кнігі даволі празрысты — калі казаць пра царкоўную традыцыю (дастаткова згадаць хоць бы цярновы вянок[253]). Але тут ёсьць таксама адзін цікавы нюанс: аднаму зь першых аўтар даслаў сваю кнігу Юрку Віцьбічу[254], заснавальніку літаратурнага згуртаваньня «Шыпшына» й аднайменнага часапісу, у дэклярацыі якога гаварылася наступнае:

«Недзе над шпаркаю Дзьвіною, а можа над ціхаю Ясельдаю схілілася шыпшына. Восень абскубе зь яе лісьце, але нават зіма ня здолее абдзерці зь ейных галінак чырвоныя ягады. Нібы паходня, гарыць яна над закутай ракой. Увясну падмінае пад сябе шыпшыну крыгаход. І здаецца, як зьнікае паміж жорсткімі жорнамі зерне,

---

252 Цыт. паводле: http://www.imhoclub.lv/ru/material/hristianskie_cennosti. Гл. таксама даклад Натальлі Васілевіч «Хрысьціянскія каштоўнасьці ў сучаснай Беларусі: праблема ідэнтычнасьці» тут: http://churchby.info/bel/140/.

253 *«і апранулі Яго ў пурпуру і, сплёўшы цярновы вянок, усклалі на Яго»* (Марк 15:17).

254 У лісьце да Юркі Віцьбіча ад 29.09.1967 а. Леў Гарошка паведамляў, што зборнік яшчэ друкуецца, а ўжо ў лісьце ад 16.12.1967 піша: *«Спадзяюся, Вы ўжо мусілі атрымаць кнігу Жмені»*.

таксама зьнікне і яна паміж важкімі крыгамі. Але сплыве паводка, і гордая расьліна зноў выпроствае свой стан.

Хто адважыцца ўзяць шыпшыну голаруч, сотні дзідаў бароняць яе ад ворагаў. І нарэшце паміж дзідамі і лісьцем зьяўляюцца адна за аднэй чырвоныя кветкі. Яны нагадваюць сьвятую кроў тых суродзічаў, што аддалі ці аддадуць яе да апошняе кроплі за Беларускі Народ»[255].

Аднаго факту раньняй дасылкі, зразумела, недастаткова для катэгарычнага цьверджаньня што да Гарошкавых думак, але сам факт падобнай паралелі цікавы, асабліва становячы, пазытыўны сэнс церняў у такім кантэксьце.

Кніга, як сьцьвярджае ў прадмове аўтар, пісалася працяглы час[256]. Пад адным з апавяданьняў нават стаіць дата: *Наваградак 1935*. Таму зразумела, што сабраныя пад агульнай вокладкаю творы будуць розьніцца.

Алегарычных апавяданьняў, насуперак чаканьням, найменш. У самым паказальным, «Скала і выступ», Выступ захапляўся прыгажосьцю краявідаў у даліне й наракаў на свой лёс у вышыні, дзе няма нічога, апроч шуму ветру й рэдкага клёкату арла. І вось неяк узімку пад цяжарам лявіны Выступ адарваўся ад скалы й паляцеў разам зь ёю.

«Скочваючыся ўніз, Выступ па дарозе разануўся з громам у другі вялікі выступ.

— Куды цябе нячыстая гоніць, шалёны! — адазваўся грозна зачэплены выступ.

— На волю! — гукнуў прывярэдлівы Выступ.

— На якую волю? Коціцца ўніз і толькі ўніз, што-ж гэта за воля? Каб ты паляцеў уверх ці на другую скалу, а гэты прэцца бязвольна ўніз, у балота за зьнішчальнаю лявінаю»[257].

Натуральнае й для такога тыпу апавяданьняў заканчэньне: *«Калі апала паводка, ад калішняга Выступу не асталося й сьледу. А Скала й далей стаіць непахісна на сваім мейсцы, і яе шпіль усьцяж высіцца высока ў небе»*[258].

Большая ж частка апавяданьняў у зборніку, калі скарыстацца тэрмінам Шэлінга[259], наадварот — таўтэгарычныя, тоб-то якія трэба разумець літаральна.

---

[255] Шыпшына. Літаратурна-мастацкі часапіс. № 2. 1946. С. 46.

[256] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця. Зборнік апавяданьняў. Парыж, 1967. С. 5.

[257] Тамсама. С. 86.

[258] Тамсама. С. 87.

[259] Шеллинг, Фридрих. Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва, 1989. С. 325.

Яны таксама неаднародныя й могуць быць падзеленыя, у сваю чаргу, на дзьве купкі. Першая зь іх характарызуецца падназваю аднаго з апавяданьняў — «У райваенкамаце»: сапраўдная падзея. Для гэтых апавяданьняў характэрная абмежаваная колькасьць герояў, а таксама дыялягічнасьць, як, напрыклад, у апавяданьні «Ля магільнае брамы», што сваёй ідэяй блізкае да «Сярэбранай табакеркі» Зьмітрака Бядулі:

«— Ну ты, Рамане, мусіць, сёньня недзе ўпіўся; якія-ж гэта жарты са сьмерцю?

— Якія? Вось дзівак. Ты адно думаеш, што сьмерць кладзе ў дамавіну жыцьцё чалавека, а ня бачыш, што яна адначасна кладзе канец людзкому цярпеньню і адчыняе дарогу для новага жыцьця. — Сябры ішлі якраз алеяю, усланаю апаўшым лісьцем. — Во глянь пад ногі, колькі тут між гэтых апаўшых асеньніх лістоў паедзеных вусьнямі, пабітых градам, парваных ветрам. І вось цяпер апалі яны, згніюць, а на іх мейсца вясною дрэвы ўкрыюцца новым, сьвежым і прыгожым лісьцейкам. Або вось у тых магілах, колькі там калекаў, колькі пакрыўджаных, колькі зьняможаных, колькі друзлых старых, колькі розных хваравекіх? А каб-жа людзі даўжэй жылі, дык сьвет аж кішма кішэў-бы ад калекаў. А так вось спачываюць яны спакойна, а ім на зьмену прыйшлі новыя пакаленьні з юнацкімі сіламі, з анёльскаю красою, з імклівымі думкамі. А калі жыцьцё паломіць іхныя крыльлі, сьцьміць іхныя вочы, згорбіць іхныя стройныя постаці, як нас цяпер, дык што можа быць лепшае для нас, як пайсьці на вечны супачын?

— Хораша ты гаворыш, Рамане, добра слухаць такую гутарку, але калі-б гэта адносілася толькі да іншых, дык тады пэўна-ж дамавіну можна размаляваць прыгажэй за ўсякія палацы, але калі самому ў гэтую дамавіну легчы трэба, дык тады, нябось, скажаш: Хораша ў найме, ды ня дай Бог мне.

— Яно ня зусім так, бо я ўжо лепш скажу: Што будзе ўсяму сьвету, тое й бабінаму сыну, і пайду сабе сьледам за дзедам.

— Ну ў цябе-ж сёньня й настрой, усёроўна не як на магільнік ідзеш, а на якое вясельле.

— Магільнік магільнікам, а праўда праўдаю, і калі гэтая праўда для мяне ня страшная, дык чаго я маю маркоціцца»[260].

Дарэчы, творчасьць Зьмітрака Бядулі была, выглядае, асабліва блізкай Гарошку. У яшчэ адным апавяданьні — *сапраўднай падзеі* («Першая малітва») неназваны пісьменьнік расказвае настаўніцы пра сваё першае асэнсаваньне прысутнасьці Бога, і тая пытае ў яго:

«— А вы часам ня сьвіснулі, як малы Габрусік Зьмітрака Бядулі? — голасна заўважыла настаўніца.

[260] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця… С. 104–105.

— Ды не, я такі сапраўды пачаў сьпяваць — прадаўжаў спакойна сваё апавяданьне пісьменьнік — але пасьля таго я перакананы, што апавяданьне Зьмітрака Бядулі “Малітва малога Габрусіка” гэта ня выдумка аўтара, але сапраўдная падзея»[261].

Рэшта апавяданьняў, а іх пераважная большасьць, належыць да так званай каляндарнай літаратуры. Створаныя Дыкенсам апавяданьні *«Christmas carol in prose»* у Расеі набылі папулярнасьць як *«пасхальные»*. У беларускай літаратуры аўтарскі, не калектыўны зборнік айца Гарошкі хіба адзіны такі (хоць магу памыліцца). Паспрабую акрэсьліць найбольш характэрныя рысы.

Сюжэт апавяданьняў разгортваецца напярэдадні або на самое царкоўнае сьвята; у зборніку гэта Куцьця, Вадохрышча, Каляды. Зьвязанага зь Вялікаднём няма ніводнага сюжэту, таму, напэўна, правамоцна аднесьці Гарошкавы апавяданьні да ангельскай, заходняй традыцыі, а не расейскай — пасхальнай.

Галоўны герой ці гераіня, паводле законаў жанру, мусіць перажываць глыбокі крызіс, матэрыяльны ці духовы. Так, Зьмітра й ягоную жонку вось-вось заб’юць рабаўнікі («Брат спасіцель»); Нупрэй на мянушку Жмінда зьбіў да паўсьмерці суседа Сьцяпана, але праз згрызоты сумленьня пачынае паміраць сам («Сумленьне загаварыла»); Дзяман, ненавісьнік сабакаў, выправіўшыся ў Мір, усю дарогу адганяе, палкамі ды каменьнямі, прысталага да яго Лыску — аж покуль не перастракае злодзея, які пачынае душыць яго й адбіраць грошы («Неспадзеўка»); Ганулька пасьля сьмерці маці засталася сіратою й, выпраўленая да цёткі, замярзае ў зімовым лесе («Сірата пад крыжам») і г. д.

Ратуе герояў цуд, але цуд побытавы, ня казачны, мо нават простая выпадковасьць, зьбег акалічнасьцяў. Той, пра які Бэрнард Шоў сказаў: *«Цуд — гэта немагчымая рэч, якая, разам з тым, магчымая. Штосьці, што ніколі ня можа здарыцца, і разам з тым, здараецца»* («Назад да Мафусаіла»)[262]. Зьмітра ратуе брат, які адчуў неспакой і прыбег да яго ў хату; Нупрэй прыходзіць прасіць даравання, атрымоўвае яго й выздароўлівае; Дзямана ад злодзея ратуе Лыска.

Ганулька ў лесе выходзіць да крыжа.

«Расьпяцьце яна бачыла няма ведама колькі разоў, бо-ж у іх хаце на покуці быў такі абраз, але тут Хрыстос выдаўся ёй не такі, як на абразох. Ён тут быў быццам жывы і такі спагадлівы, такі блізкі, што яна пачала па-дзіцячаму выказваць перад Ім свае турботы і жаль.

---

[261] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця… С. 148.

[262] *«A miracle is an impossible thing that is nevertheless possible. Something that never could happen, and yet does happen»* («Back to Methuselah»).

— Я ў Сьветавічы да цёткі йду, але далей ня ведаю дарогі. Мне вельмі холадна і я яшчэ сягоньня нічога ня ела. У мяне ўжо няма ні таткі, ні мамкі...

Моцны парыў ветру перабіў яе гутарку. Яна спрабавала прытуліцца да куста, але там ня было ніякага зацішша.

— Божанька, мне холадна.

Тут яна прыглянулася ўважней да Ўкрыжаванага і змоўкла. Пасьля хвіліны задумы гаварыла сама да сябе:

— Але як-жа мусіць быць холадна Хрысту. На мне дык і сарочка, і плаце, і сярмяжка, а ў Яго няма нічога, акрамя хвартушка на паясьніцы.

Адубейшымі рукамі яна пачала расшпільваць сярмяжку, скінула яе і пачала ўзлазіць на крыж. [...]

Крыж быў завысокі для Ганулькі, і рукі адубелыя, дык узьлезьці на крыж не змагла. Але глянуўшы на куст, яна пабачыла, што адтуль зусім блізка да правае рукі Хрыста. Праз хвіліну яна ўжо была на кусьце і трымалася за перакладзіну крыжа адною рукою, а другою закінула сваю сярмяжку проста на галаву Хрыста. З радасьці, што ўдачна выканала сваю задуму, яна саскочыла з куста пад крыж і проста села ў сьнег»[263].

Па дарозе праяжджалі сані, але ніхто не зьвяртаў на сіротку ўвагі. Толькі празь нейкі час яна пабачыла чалавека, які зьвярнуўся да яе й запытаў, чаму яна адна й распранутая. Ганулька адказала.

«— Хрысту сярмяжку аддала... — паўтарыў ціха падарожны, гледзячы на крыж, — а сама... На, патрымай мой кастыль, — зьвярнуўся ён да Ганулькі.

Яе адубелыя рукі ледва маглі трымаць кастыль. Падарожны пачаў хутка распранацца. Ён скінуў свой халат і перадаў яго Ганульцы.

— На, апранайся хутчэй!

— А як-жа вы будзеце неапраненыя, вам-жа будзе халодна.

— Апранайся, апранайся хутчэй... — Ён памог ён зашпіліць гузікі і расьцёр яе адубелыя рукі. — Аба мне ня турбуйся. Падбяры крыху крысы халата, каб не цягнуліся па сьнезе, ды йдзі са мной. У мяне ў хаце яшчэ знойдуцца сякія такія лахі і лыжка цёплае стравы...»[264]

Для твораў гэтага жанру абавязковы дыдактызм, часцей за ўсё менавіта ім заканчваецца апавяданьне: *«Праўду кажуць старыя людзі: якое жыцьцё, такая й сьмерць. З чыстым сумленьнем абое яны нават і перад сьмерцю маглі ўсьміхацца і спакойна пайшлі перад аблічча Ўсявышняга»* («Людзі з чыстым сумленьнем»[265]);

---

[263] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця... С. 107–108.
[264] Тамсама. С. 109.
[265] Тамсама. С. 130.

«За дзьвярыма цяжка разрозьніць ворага ад найлепшага прыяцеля» («Нэрвы ня вытрымалі»)[266]; *«Людзкая кроў ніколі марна ня гіне»* («Людзкая кроў ня гіне марна»)[267].

Найчасьцей творы гэтага жанру — апавяданьні, але ня толькі, што й засьведчыў зборнік Гарошкі: тут зьмешчаная аповесьць «Няведамыя шляхі» — пра выхад у людзі, пра здабыцьцё навукі пастушком Андрэйкам, і галоўная ідэя (той самы дыдактызм) выказаная на самым пачатку: *«А ці дасьцё веры, вы жэўжыкі, што часам дарога да шчасьця йдзе праз бяду й гора*?*»*[268], падкрэсьліваючы тым самым, што церні з загалоўку ня толькі непазьбежныя, але мо й неабходныя ў пошуках лепшага жыцьця. Як у шыпшыны.

Зборнік пісьменьніка Анатоля Жмені — айца Лява Гарошкі — цікавы ўзор жанру, рэдкага ў беларускай літаратуры. Зрэшты, традыцыя адраджаецца.

---

[266] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця… С. 138.
[267] Тамсама. С. 142.
[268] Тамсама. С. 153.

ШТО ХАВАЕ «ТАБАКЕРКА»

> Чую шорхат лапат… Гэта бібліятэкары-далакопы хаваюць мае кнігі на спэцыяльных паліцах-могілках.
>
> *Зьмітрок Бядуля,*
> *«Сярэбраная табакерка»*

Як часам цікава складваецца ў нашай гісторыі літаратуры з асобнымі творамі. І як незаўважна гэта паўз нас мінае.

Апошні твор Зьмітрака Бядулі «Сярэбраная табакерка» (далей — СТ) быў напісаны, ці, дакладней, скончаны, калі верыць датаваньню пад рукапісам, што захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, у 1940 г. Урыўкі з казкі друкаваліся ў газэтах таго ж 1940 г., але цалкам яе апублікавалі адно ў 1953 г.[269] Аўтар гэтага не пабачыў, бо памёр у лістападзе 1941 г.

Апошні драматургічны твор, «Круці не круці — трэба памярці», *«сцэнічны гратэск у шасьці абразках з пралогам»*, Францішак Аляхновіч зьмясьціў на старонках «Новага шляху» ў 1943 г.[270]; налета выйшла асобнае выданьне, якое ён, магчыма, і не патрымаў у руках: пра брашурку з тэкстам п’есы «Беларуская газэта» паведаміла 31 траўня 1944 г., а 3 сакавіка драматурга забілі ў ягонай кватэры.

От жа калі Бядуля дакладна ня мог прачытаць п’ескі Аляхновіча, дык віляньчук — тэарэтычна — абсалютна быў у стане пазнаёміцца з урыўкамі казкі, бо савецкія газэты ў беларускую Мэкку дастаўляліся больш-менш спраўна. Шкада толькі, што праз неўкамплектаванасьць беларускіх пэрыёдыкаў таго часу ў амэрыканскіх бібліятэках немагчыма спраўдзіць, якія менавіта кавалкі былі выдрукаваныя.

Што яднае згаданыя творы, за выняткам трагічнага падабенства ў лёсе аўтараў, ды які іх зьмест, пераказваць ня буду: і так забагата ў нашым літаратуразнаўстве шматстаронкавага пераказу. То лепш паглядзім, што сказалі пра казку й п’есу прафэсіяналы.

Мой калега з асьпірантуры ў Інстытуце літаратуры Акадэміі навук Беларусі Уладзімер Ковель пісаў пра п’есу свайго паддасьледаванага — Аляхновіча: *«Драматург нібы размывае водападзел*

---

[269] Полымя. № 10. 1953.

[270] Новы шлях. 1943. № 17–24.

паміж дабром і злом, фіксуе тую каштоўную нявызначанасць, якая ўзнікае са стратай чалавекам маральных арыенціраў. П'янства — адна з пастаянных адмоўных велічынь, характарызуючых жыццё народа. Нездарма адну са сваіх п'ес на гэтую тэму М. Гарэцкі назваў "Атрута". Ад "атручанага" мужыка нячыстая сіла дазнаецца, што той запрадаў Смерць алхіміку-доктару, які і хавае яе. Нячысцікі падымаюць людзей на бунт супраць жыцця ўвогуле, але за жыццё ўласнае, меркантыльнае. У сваёй антычалавечай салідарнасці аб'ядноўваюцца далакоп і сталяр, шляхціцы, поп і ксёндз і г. д. Драматург праводзіць думку, што ў жыцці людзі часта кіруюцца не розумам (што можа быць больш неразумным, чым вызваленне Смерці?!), а мімалётнымі парываннямі, жаданнямі, безгрунтоўнымі мроямі»[271].

Пакінем па-за ўвагаю нечаканае антыалькагольнае прачытаньне ды «антычалавечы» бунт фактычна ўсіх герояў п'есы (хто ж тады тое чалавецтва, супраць якога ўзьняліся? адзін Альхэмік?[272]) і

---

[271] Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Т. 1. 1901–1920. Мінск, 1999. С. 356–357.

[272] Хоць гэта стаіць трохі ўбаку ад схаванага ў табакерцы, не магу прамінуць і ня даць чытачу на параўнаньне два перадсьмяротныя дыялёгі. Першы — Альхэміка з гратэску: *«Чакайце!.. Дайце сказаць!.. Людзі! Чакайце, паслухайце мяне! Я шчасьце вам хачу даць, я Сьмерць трымаю ў няволі, яна ня вырвецца ніколі!..*

Чартоўская сяброўка, Люцыпарава сваячка, наш вораг найвялікшы, праклятая душагубка — Сьмерць — у маіх руках!.. Яе ня выпушчу на сьвет праз тысячу гадоў і болей!.. Ужо ня вырвецца ніколі з маіх рук!..

Я — ваш друг, я — ваш брат, даю вам вечнае жыцьцё... Я несьмяротнасьць вам даю!.. Ці разумееце вы гэта? Ці можаце вы ўцяміць гэта?! Маёй перш-наперш было мэтай, каб эліксыр знайсьці жыцьця... Гадоў шмат гэтак мучыўся... Навукі ўсе як сьлед пазнаў... Сваіх я сіл не шкадаваў, каб ашчасьлівіць род людзкі...

Пашанцавала мне ў жыцьці, бо Сьмерць лёс добры ў рукі даў, дык крэпка я яе схаваў, каб вам даць вечнае жыцьцё, каб несьмяротнымі зрабіць...

За гэта славы не шукаў і непатрэбны грошы мне, даволі сьведамасьці гэтай, што думкі зьдзейсьніліcь мае!

Чаго вам трэба ад мяне? Ці ашалелі вы тут усе? Чаму праклёны на маю, маю сівую галаву так кідаеце легкадумна?.. Эх, людзі неразумныя! Вы самі ня ведаеце, што робіце!»

І дыялёг іншага доктара, што вывучыў і філязофію, і права, і тэалёгію, і мэдыцыну:

> *Ня скорана пагібельная багна,*
> *На плён, здабыты мною, зеўрыць прагна,*

паглядзім, што пісаў старэйшы калега, прафэсіянал-тэатразнаўца Анатоль Сабалеўскі… Зрэшты, зацытаваць асабліва няма чаго, акром, хіба, наступнага: *«Асноўная праблема п’есы — жыццё і смерць — пераважна вырашаецца ў філасофскім плане, без асаблівай канкрэтызацыі побыту і каларытных рэальных дэталяў, якія ўласцівы большасці твораў Ф. Аляхновіча»*[273].

Дзеля аб’ектыўнасьці трэба нагадаць, што творчасьць Францішка Аляхновіча — параўнальна новая тэма для беларускага літаратуразнаўства, была вернутая й дазволеная да разгляду й ацэнак усяго толькі ў 1990-х гг. і ад таго часу займела нават манаграфічны досьлед, які, што праўда, цытаваць ня хочацца[274].

Ды я падступную стыхію змушу
Аддаць захопленую сушу
Мільёнам рупных пасялян.
Няхай пагрозай вечнай калыхацца
Ля дамбы будзе грозны акіян,
Свабодны люд і радасная праца
Шчасьлівым зробяць гэты ўбогі край,
І на зямлі яны здабудуць рай.
Няхай разьюшаны марскі прыбой
Аб дамбу хвошча, люта б’е —
Народ зьяднанаю сям’ёй
Стыхію грозную скуе.
На запавет мой гэты скіраваны
Усе мае зямныя справы, пляны,
Увесь цялесны і духоўны гарт.
Дык вось канечны вынік мудрасьці людской,
Што толькі той жыцьця і волі варт,
Хто кожны дзень за іх ідзе на бой.
Хай так жыве стары і малады.
Калі б у працы ўбачыў я заўсёднай
Народ свабодны на зямлі свабоднай,
Імгненна б я сказаў тады:
«Цудоўнае, спыніся! — панясу
З сабой у вечнасьць я тваю красу».
Ня можа ў вечнасьці прапасьці
Усё, што я пасьпеў зрабіць для шчасьця.
Я, прадчуваючы трыюмф надзей маіх,
Жыцьця перажываю лепшы міг.

[273] Сабалеўскі, Анатоль. Драма жыцця // Францішак Аляхновіч. Выбраныя творы. Мінск, 2005. С. 19.

[274] Няфёд, Уладзімір. Францішак Аляхновіч: тэатральная і грамадскапалітычная дзейнасць. Мінск, 1996. — 144 с.

Зусім іншая справа — Зьмітрок Бядуля, клясык, чыё імя заўсёды стаіць у адным шэрагу з імёнамі Купалы, Коласа, Багдановіча, а пасьля прабачэньня й дараваньня — і Гарэцкага ды Гаруна. Праўда, размова пра Бядулю рэдка самастойна выходзіць за межы гэтага пераліку, і складана сказаць, што менавіта замінае больш зацікаўленаму пагляду на ягоную творчасьць ці на творчасьць — назаву першае імя, што прыйшло ў галаву, — Юлія Таўбіна, таксама паэта «з шэрагу», але далёка не шараговага паэта; застаецца тым часам толькі канстатаваць сам факт.

Гэткае незразумелае стаўленьне да твораў ці постаці Бядулі характэрнае ня толькі для мэтраполіі, але й для дыяспары. На эміграцыі падрыхтавалі шыкоўныя салідныя выданьні Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Алеся Гаруна, выйшлі важныя й важкія творы Вацлава Ластоўскага, Максіма Гарэцкага, Уладзімера Жылкі, Андрэя Мрыя, Лукаша Калюгі. Перадрукоўвалі й памнажалі ня ў самыя спрыяльныя часы ў лягерах Ды-Пі зборнікі Ўладзімера Дубоўкі й Язэпа Пушчы.

Публікацыі ж Бядулевых твораў, як і пра яго, льга пералічыць на пальцах абедзьвюх рук. З спадчыны пісьменьніка былі надрукаваныя — у газэтах, ня кнігаю: «Малітва малога Габрусіка»[275]; «Салавей»[276]; «Волат»[277]. З публікацыяў пра яго можна толькі назваць успамін Коласавага брата Міхася Міцкевіча «Вольная Беларусь» і ейныя супрацоўнікі»[278]; М. Гайніча (нерасшыфраваны псэўданім) «Зьмітрок Бядуля (23.04.1886–3.11.1941)»[279]; непадпісаны, але, без сумніву, аўтарства Антона Адамовіча «Ясакар-Бядуля на пазыцыях «нутраное эміграцыі». [З радыёвай хвалі «Свабоды»]»[280] ды Станіслава Станкевіча «Зьмітрок Бядуля-Ясакар»[281].

(Праўда, на календары 1953 г., выдадзеным у Кліўлэндзе, партрэт Зьмітрака Бядулі прысутнічае — побач з партрэтамі Янкі Купалы, Якуба Коласа, Францішка Багушэвіча, Цёткі, Максіма Багдановіча, Язэпа Пушчы і Ўладзімера Дубоўкі).

---

[275] Бацькаўшчына. № 6–7 (288–289). 11 лютага 1956. С. 3.

[276] Бацькаўшчына. № 47–48 (329–330). 25 лістапада 1956. С. 4–6; № 49 (331). 2 сьнежаня 1956. С. 2–3; № 51–52 (333–334). Каталіцкія Каляды 1956. С. 5–7; № 1–2 (335–336). 7 студзеня 1957. С. 3–6; № 3 (337). 20 студзеня 1957. С. 2–3; № 4 (338). 27 студзеня 1957. С. 2–3.

[277] Беларус. № 71. Лістапад 1961. С. 3.

[278] Беларус. № 59. 10 сакавіка 1957. С. 4–6.

[279] Беларус. № 71. Лістапад 1961. С. 3.

[280] Бацькаўшчына. № 3 (603). 25 сакавіка 1963. С. 4.

[281] Беларус. № 110. Травень 1966. С. 3.

Шмат зрабіла Вера Рыч, пераклаўшы нізку Бядулевых вершаў[282] ды прысьвяціўшы ягонай прозе колькі старонак у кнізе пра вобраз габрэя ў беларускай літаратуры[283].

Калі б той Станіслаў Станкевіч рыхтаваў Бядулевы творы ў сваёй «Бацькаўшчыне», ён бы прымусіў напісаць добры ўступны артыкул-успамін Антона Адамовіча, і шмат якія б сакрэты ды таямніцы прыадчыніліся.

Праўда, Вітаўт Кіпель згадвае[284], што творчасьцю Бядулі захапляўся Вітаўт Тумаш; ён зьбіраў матэрыялы, марыў выдаць кнігу[285]. Але гэтаму супраціўіўся акурат Адамовіч, які адмоўна ставіўся і да Тумашавай ідэі, і наогул да Бядулевых твораў, а мо й да самога пісьменьніка. Магчыма, прычынаю было нешта асабістае, з часоў «Узвышша»; цяперака папытаць ужо няма ў каго.

З разглядам СТ Бядулевай спадчыне пашанцавала найменш: жанр, пазначаны аўтарам як казка, вывеў яе з-пад увагі літаратуразнаўцаў як штосьці няздольнае стаяць побач зь «Язэпам Крушынскім», «Салаўём», «Пяцьцю лыжкамі заціркі» ці хоць бы аўтабіяграфічнай аповесьцю «У дрымучых лясах».

У СТ губляецца мяжа тропу й жанру — мэтафары й казкі: не адрозьніваеш чалавека ад зайцоў, сарок, іншай жывёлы, не заўважаеш пераходу ад звыклай нам рэчаіснасьці да фантастычнага сьвету казкі. І от атрымоўваецца, што зайцу ўласьцівыя рысы чалавека, а чалавеку — характар зайца. Адным словам, *«на прыкладзе аб козах і розных стракозах яны паказваюць жыццё. Яны паказваюць жыццё дзе хочаш і як хочаш»*[286].

---

[282] Like Water, Like Fire: An Anthology of Byelorussian Poetry from 1828 to the Present Day. London, 1971. — 347 p.; The images swarm free: bi-lingual selection of poetry by Maksim Bahdanovič, Aleś Harun and Źmitrok Biadula. London: The Anglo-Byelorussian Society, 1982. — 135 p.

[283] Blum, Jakub. Rich, Vera. The Image of the Jew in Soviet Literature. London — New York, 1984. — 256 p.

[284] Вуснае паведамленьне Вітаўта Кіпеля ад 23.07.2011.

[285] Зь ліста Вітаўта Тумаша да Аўгена Каханоўскага ад 07.12.1954: *«Зьмітрок Бядуля — у мяне асабіста ёсьць “Збор твораў” у 4 тамох выданьня 1951–1953 гадоў. Гэта фактычна ня “збор” твораў, а толькі выбар, і выбар вельмі няпоўны. Там перадрукаваныя раманы “Салавей” і “Язэп Крушынскі”. Ёсьць ягоныя кнігі і ў тутэйшай Ляйбрары: і абодва раманы, і “Апавяданьні”, “На зачараваных гонях”, “Дэлегатка”, “Буралом”, “Нязвычайная гісторыя”, “Паэмы” (1927), “Выбраныя творы” і інш.».*

[286] Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5. Мінск, 1989. С. 339.

Казцы ў прысьвечаных творчасьці Бядулі працах аддаецца апошняе месца: ня толькі як апошняму твору пісьменьніка, але й па колькасьці прысьвечаных ёй старонак і думак[287].

Міхась Клімковіч лічыць, што СТ *«накіравана супраць «памоцнікаў смерці» — капіталістаў, папоў»*[288].

Міхась Смолкін пачынае быццам ісьці ў шматабяцальным напрамку (*«Казка Бядулі паставіла пытанне інакш: а што, калі паспрабаваць схапіць смерць і схаваць яе ад чалавека? Што будзе, калі людзі адчуюць сябе неўміручымі?»*[289]), але ня можа адказаць, чаму ж людзі й бязь сьмерці не пачуваліся шчасьлівымі, і піша: *«Пісьменьнік напоўніў казку грамадскім, сацыяльным зместам. У ёй, побач са звярамі і птахамі, дзейнічаюць людзі (скамарохі, аптэкар Савіцкі, каваль Ксаверый, Люсенька, кардынал Баніфацый, папа Пій X і інш.). Усе яны дзеляцца на два варожыя лагеры: прадстаўнікі народа, простыя людзі (да іх адносіцца і заяц па прозвішчу Дзіда-дзе), якія затыкаюць смерць у цёмную табакерку; ворагі народа — яны хочуць выпусціць смерць, бо без смерці няма войнаў, а без войнаў няма жыцця пануючым класам»*[290].

Для Валянціны Лашкевіч СТ — *«гэта твор пра гуманізм і інтэрнацыяналізм»*[291], а таксама *«пра заўтрашні дзень навукі»*[292].

Вось Івану Навуменку *«думаецца, у аповесці ў завуаліраванай форме адлюстраваны сталінскі дэспатызм, жорсткія, бесчалавечныя рэпрэсіі 1937–1938 гг.»*[293]. Гэтым ён тлумачыць факт, што пры жыцьці аўтара твор ня быў выдрукаваны цалкам.

Акадэмічны аўтар не паразважаў добра ці хоць бы па-школярску не падрахаваў, што казка, скончаная ў 1940 г., ня мела шанцаў пабачыць сьвет да лістапада 1941 г.: ніякі тагачасны Логвінаў не пасьпеў бы, нават каб не замінаў яму такі малазначны побытавы факт, як Другая сусьветная вайна.

---

[287] У том з «залатой бібліятэкі», выдаванай «Кнігазборам», казка нават не была ўключаная (Бядуля, Змітрок. Выбраныя творы. Мінск, 2006. — 496 с.).

[288] Клімковіч, Міхась. Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мінск, 1962. С. 115.

[289] Смолкін, Міхаіл. Змітрок Бядуля. Мінск, 1961. С. 205.

[290] Тамсама.

[291] Лашкевіч, Валянціна. Змітрок Бядуля — дзецям. Мінск, 1986. С. 60.

[292] Тамсама. С. 61.

[293] Навуменка, Іван. Змітрок Бядуля. Мінск, 1995. С. 129. Гэтую думку ён паўторыць праз чатыры гады ў «Гісторыі беларускай літаратуры» ў разьдзеле пра Бядулю, напісаным пры дапамозе нажніцаў і клею.

І забыўся таксама Навуменка, а мо хутчэй за ўсё й ня ведаў, што тры перадваенныя гады, калі адбылася замена Яжова на Бэрыю ў 1938 г. (так званая малая адліга) і вяртаньне двух мільёнаў з «сталінскай акадэміі», былі параўнальна спрыяльным часам у літаратурным ды й наогул культурным жыцьці СССР.

Да таго ж, як сьведчыць выяўлены архівістам Віталём Скалабанам дакумэнт, СТ была аддадзеная на рэцэнзію й выклікала закіды й нараканьні зусім іншага пляну[294].

Ня згадваў зусім СТ Антон Адамовіч, але менавіта яму належаць самыя цікавыя ў нашым літаратуразнаўстве зьвесткі й думкі пра Бядулю.

У сваёй працы «Супраціў саветызацыі ў беларускай літаратуры» Адамовіч піша, што Бядуля *«ішоў тым самым шляхам літаратурнай нутраной эміграцыі, што й Янка Купала, і Якуб Колас»*[295], а творчы мэтад пісьменьніка акрэсьліў як *«мэтад “гістарычнага пераапрананьня” ўлучэньнем партрэтаў сваіх сучасьнікаў пад выглядам гістарычных асобаў (як у roman á clef — “рамане з ключом”)»*[296], і Бядуля называе — распранае — прататыпаў[297].

Той самы мэтад скарыстаны Бядулем і ў другой кнізе «Язэпа Крушынскага», дзе ён гратэскава малюе Шчылу (Міколу Шылу), Гамоньку (Язэпа Мамоньку), Саколіча (Аркадзя Смоліча), Гарунову (Палуту Бадунову), Кахарку (Васіля Захарку), «лейб-крытыка» Максіма Гайдача (Міхася Гарэцкага), «худую, сінявокую, юрлівую» княгіню Радзівіл. Пра Лявона Зайца, сябру Рады Першага Ўсебеларускага кангрэсу, дзяржаўнага кантралёра ва ўрадзе БНР, казаў вуснамі пані Марыі: *«А Лявончыка ведаеце? Спрытненькі, чорненькі, у марцічынках»*.

Відаць, у 1950-х, калі выдаваўся чатырохтамовы збор твораў Бядулі, усё было яшчэ настолькі пазнавальным для дасьведчаных[298], што рэдакцыйная калегія мусіла зазначыць: *«Пісьменнік імкнуўся як мага дакладней выкрыць злачынствы зусім канкрэтных ворагаў. Адсюль наяўнасць у кнізе публіцыстычных мясцін, якія мелі цікавасць на той момант, калі адбывалася само выкрыццё таго ці іншага нацыянальнага дзеяча, злоўленага з палічным. Такая публіцыстыч-*

---

[294] Рублевская, Людмила. Скалабан, Виталь. Время и бремя архивов и имен. Минск, 2009. С. 96–101.

[295] Адамовіч, Антон. Да гісторыі беларускай літаратуры. Менск, 2005. С. 820.

[296] Тамсама. С. 881.

[297] Тамсама.

[298] Магчыма, гэта быў Міхась Клімковіч. Ягоныя калегі з рэдкалегіі, А. Семяновіч і У. Карпаў, былі значна маладзейшыя.

насць не магла доўга жыць у мастацкім творы. […] Рэдакцыйная калегія палічыла неабходным апусціць некаторыя месцы з падобнай публіцыстыкай, са спасылкамі на творы і дакументы, якія на сённяшні дзень не прадстаўляюць ніякай цікавасці чытачам і будуць толькі псаваць уражанне ад мастацкага твора»[299].

Лягічна дапусьціць, што і ў СТ скарыстаны такі самы мэтад, і слушна піша Зоя Мельнікава, што гэта твор-загадка, своесаблівы твор-код[300]. Але замест разгадкі: *«Многія эпізоды твора надзвычай сугучны эпосе масавых рэпрэсій. Яны — не проста вольнае фантазіраванне аб спосабах масавага ўсыплення чалавецтва і духоўнага знішчэння людзей. Яны — трапнае мастацкае люстэрка беларускага жыцця канца 30-х гадоў»*[301]. Цалкам верагодна, што яно сапраўды так, але якраз гэты пласт — навідавоку й не патрабуе дэшыфрацыі.

Дык як расшыфроўваць СТ, калі код невядомы?

Патлумачу, што маю на ўвазе.

Напрыклад, адна з варагінь Дзіды-дзеда — пані Сарачынская. Чаму менавіта так назваў яе Бядуля? Проста ў сугуччы з сарокаю? А можа, аўтар меў на ўвазе сарачынскі капялюш[302], як часам называлі шапку Манамаха — сымбаль расейскай улады? І тады вобраз сарокі ўспрымаецца зусім па-іншаму, ці ня так?

Хутчэй за ўсё, былі рэальныя прататыпы і ў кардынала Баніфацыя (*«худы даўганосы чалавек»*[303]), і ў хірурга (*«высокі чарнявы заіка»*[304]), ды шмат у каго, але вылічыць іх сёньня ўяўляецца малаверагодным, хіба — з прыпадковым шанцаваньнем.

Затое бадай не выклікае сумненьняў прататып вобразу кучаравага паэты, цара скамарохаў — на маю думку, адзін з цэнтральных, а мо й найгалоўнейшых герояў у СТ: гэта сам Бядуля: *«У маладога чалавека была густая кучма валос, мройныя вочы незвычайнага колеру, далікатныя рукі з доўгімі пальцамі»*[305].

---

[299] Бядуля, Змітрок. Збор твораў у чатырох тамах. Мінск, 1951–1953.

[300] Мельнікава, Зоя. Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства. Брэст, 2003. С. 239.

[301] Тамсама.

[302] Гл. пушкінскае з поўнай вэрсыі «Казкі пра рыбака і рыбку»:
«Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха.
На старухе сарачинская шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
На спице Строфилус птица».

[303] Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5. Мінск, 1989. С. 313.

[304] Тамсама. С. 321.

[305] Тамсама. С. 332.

Менавіта такім паўстае аўтар ва ўспамінах: *«з пышнай густой шавялюрай, яго кучаравыя валасы былі быццам толькі што пасля завіўкі»*[306], *«валасы ў Бядулі былі цёмныя, кучаравыя, па іх плылі то дробныя, то буйныя хвалі, і гэта дадавала яго абліччу паэтычнай натхнёнасці»*[307], *«штосьці дэманічнае было ў яго абліччы з кучаравымі валасамі, вялікімі вачыма і губамі»*[308].

Віктар Каваленка лічыў СТ алегарычнаю казкаю з выразнаю фальклёрна-вобразнаю сыстэмаю[309]. Мне ж думаецца, што СТ — ня казка, а апокрыф; жанр, падказаны, магчыма, назвай твору заўчасна памерлага блізкага сябры Бядулі, твору, дзе ёсьць наступныя радкі: *«3. І хадзіў Ён па Забраным Краі: і па Занёманшчыне, і па Задзьвіншчыне, і па Бярэзінскай зямлі. 4. І разам зь ім сьвяты Пётра й сьвяты Юр'я. Але ніхто зь людзей не пазнаваў Яго»*[310].

У СТ пайшоў вандраваць па сьвеце й Дзіда-дзед, а *«Саўка і Юрка таксама далі згоду не пакідаць яго»*[311], і кучаравы паэт, супляменьнік Ісусавы, цар скамарохаў з сваім народам — *«назіраць, як неўміручыя людзі будуць шыць свой вечны бот жыцця»*[312].

У гэткім вандраваньні, па начох, калі падданыя кладліся спаць, кучаравы паэт пісаў скамарошныя п'есы. І напісаў п'есу, лёгкую ды маленькую, пра паланеньне сьмерці, бо *«прыходзілася напамінаць пра Смерць, каб больш шанаваць жыццё»*[313].

Тэксту п'есы ў СТ, як вядома, няма, але ці не напісаў яе замест Бядулі Аляхновіч, які ўжо меў у нечым падобны досьвед — з Купалаваю «Паўлінкаю»? «Круці не круці…» па сваім жанры якраз надаецца да скамарошнага відовішча. І там сапраўды прысутнічаюць непрыхаваныя намёкі на Сталіна:

«Люцыпар: Усе нячысцікі сюды! Ведзьмы! Чэрці! Упыры!

Я — Люцыпар, — я ваш пан, ваш вучыцель, ваш вялікі, наймудрэйшы, найяснейшы, геніяльны, найсвяцейшы, усемагутны, неабмыльны, гаспадар ваш, старшыня — адчыняю гэты сход. […]

1-шы Чорт: Наш вучыцель! Наш вялікі! Родны бацька наймілейшы! Наймудрэйшы. Найсвяцейшы! Геніяльны! Незраўнальны! Правадыр наш! Наша сонца! К свету яснаму аконца! Усемагутны!

---

[306] Успаміны пра Змітрака Бядулю. Мінск, 1988. С. 15.

[307] Тамсама. С. 41.

[308] Тамсама. С. 128.

[309] Каваленка, Віктар. Пошукі і здзяйсненні. Творчасць Змітрака Бядулі. Мінск, 1963. С. 206.

[310] Багдановіч, Максім. Вянок паэтычнай спадчыны. Нью-Ёрк — Мюнхэн, 1960. С. 234.

[311] Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5… С. 312.

[312] Тамсама. С. 336.

[313] Тамсама. С. 339.

Неабмыльны! Над чартамі найвышэйшы! Найдужэйшы гаспадар! Прашу слова, наш ўладар!»[314]

І ставіў сваю п'есу кучаравы паэт, цар скамарохаў, і ішлі ўсе далей. І ўся казка-апокрыф натуральна падводзіць падрыхтаванага чытача да паэтавае прапановы самому зрабіцца богам, а ўсім астатнім — анёламі (якая спакуса тут правесьці паралель з «Хрыстос прызямліўся ў Гародні»!). І ня гэтулькі істотныя прычыны падобнае пастановы, колькі неабходнасьць сур'ёзнага стаўленьня да яе, бо, як кажа Дзіда-дзед, *«хто плюе ў сваю вясну, будзе мець неўраджайную восень»*[315].

Прататып яшчэ аднаго героя, аптэкара Савіцкага, наўрад ці варта шукаць паводле падабенства: той *«мае два гарбы, адзін спераду, другі — ззаду. Рукі і ногі ў яго доўгія. На носе ў яго барадаўка. Барада і вусы чорныя. Вочы чорныя»*[316]. А вось аўтаравая спагада да чалавека, які ўсімі сіламі намагаўся рабіць добрае для людзей — расьціць мясныя буракі, прыдумваць парашкі, але, тым ня менш, насуперак уласным інтэнцыям стаўся фактычна здраднікам, гаворыць сама за сябе. Як і зусім ня казачныя словы дзеда-апавядальніка пра аптэкара: *«Справа ў тым, што не кожны чалавек можа быць героем»*[317]. Аўтар ліста «Патрабую самых суровых мер для прыхвасьняў польскага фашызму»[318] ведаў тое ня з чутак.

Калі казаць пра адлюстраваньне ў СТ рэаліяў Беларусі часу напісаньня твору, то найбольш красамоўным будзе ўкладзенае ў вусны Савіцкага неразуменьне: *«Я цяпер нібы Смерць у табакерцы, — падумаў аптэкар. — Але ж я нікога не крыўдзіў. А калі я прыдумаў сонны парашок на людзей, дык не для таго, каб яго ўжываць. Я ж не думаў ім карыстацца... У чым жа справа?»*[319]

Зрэшты, пры ўсіх намаганьнях выявіць прататыпы герояў СТ і нават пасьпяховым вырашэньні гэтай сапраўды важнай праблемы, наўрад ці тое дэшыфруе сам твор, калі не разберамося з тэмаю, падазрона замоўчанаю ўсімі дасьледнікамі Бядулевай творчасьці.

Ідзецца пра тэму сьмерці. І адпіскі, што, маўляў, у СТ уздымаюцца праблемы жыцьця й сьмерці, не працуюць, бо нічога не тлумачаць.

Можна шмат напісаць пра барацьбу дабра й зла, але якое гэта мае дачыненьне да ўкратаваньня сьмерці ў Бядулевай СТ і абразку

---

314 Аляхновіч, Францішак. Выбраныя творы. Мінск, 2005. С. 179.
315 Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5... С. 376.
316 Тамсама. С. 347.
317 Тамсама. С. 360.
318 Звязда. 6 снежня 1930.
319 Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5... С. 353.

Аляхновіча? Дзе там дабро й дзе зло, ды, нарэшце, што гэта за казка, дзе зло перамагае?

Надзвычай дасьціпна заўважыў акадэмік Навуменка: *«Беларускай літаратуры пашанцавала ў тым сэнсе, што Змітрок Бядуля вучыўся ў хедэры, ешыбоце і добра ведаў Біблію, рэлігію, няхай сабе юдаісцкую»*[320]. Сапраўды, няхай.

Бядуля наогул чытаў багата: *«Калісьці ў маленстве ён чытаў у нейкай смешнай кніжцы аб тым, як акамянела на дарозе жонка вядомага на ўсім свеце п'яніцы Лота»*[321]. Тою вясёлаю кніжкаю быў Талмуд.

Хутчэй за ўсё быў знаёмы Бядуля й зь мітамі — ня толькі юдаісцкімі, але й старажытнагрэцкімі.

Альбэр Камю ў «Міце пра Сызыфа» піша, што пакаралі небараку, згодна з Гамэрам, за разбойніцтва, выдаваньне сакрэтаў багоў ды іншае штукарства, кшталту выпрабаваньня вернасьці сваёй жонкі.

Прабачце, але, далібог, вось гэта сьмешна, я б нават дазволіў сабе сказаць — абсурдна. У гамэраўскай Грэцыі было столькі герояў і разбойнікаў (часта-густа аддзяліць першых ад другіх наўпрост немажліва), што ніякай фантазіі багам бы не хапіла на прыдумваньне адмысловых, пэрсанальных пакараньняў. Дый што ім, алімпійцам, да дробных людзкіх міжсабойных зьвяг?! Не, тут было нешта іншае, асабістае; за штосьці, скіраванае ня супраць чалавека, але бога.

І мінімальна абазнаны ў старажытнагрэцкіх мітах лёгка адкажа, што менавіта. Так, увязьненьне Сызыфам бога Таната найбольш раззлавала Зэўса: перасталі паміраць людзі. Парушыўся заснаваны вярхоўным алімпійцам парадак на зямлі. За гэта ён быў пакараны настолькі езуіцкі, што стаўся крылатым выразам.

Тэмаю сьмерці Бядуля цікавіўся здаўна. Яшчэ ў 1920-х гг. ён напісаў артыкул «Народная імправізацыя» пра пахавальныя галашэньні, дзе назваў іх *«адной з першых форм у паэзіі»*, бо *«галашэнне творыцца не штучна, а ліецца з набалелай душы, з гаротнага сэрца проста, не задумваючыся аб тым, як сказаць свае словы, каб яны выходзілі прыгажэйшымі»*[322].

Вобраз сьмерці, стаўленьне да яе — адзін з найбольш кансэрватыўных элемэнтаў культуры любое нацыі. І гэта яскрава бачна ў такіх разнаплянавых творах, як Бядулева СТ[323], абразок Аляхновіча, камэдыя Кандрата Крапівы «Брама неўміручасьці» і Караткевічава «Ладзьдзя Роспачы».

---

[320] Навуменка, Іван. Змітрок Бядуля. Мінск, 1995. С. 130.

[321] Бядуля, Змітрок. Збор твораў у пяці тамах. Т. 5… С. 362.

[322] Беларускі каляндар на 1922 год. Вільня, 1921. С. 26.

[323] Пра сувязь сьмерці з табакаю гл.: Волкова, Т. Повести и легенды о табаке в контексте мифопоэтических представлений о смерти // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994. С. 75–95.

«Няхай жыве смерць» — кажа герой п’есы Крапівы вучоны Абадоўскі.

«Людзі!.. Вы не ведаеце, што робіце! Шалёныя! Вы сцягнеце праклён на свае галовы!.. Няшчасныя!.. Смерць павінна жыць, бо без мяне жыццё людзям будзе неўмагату!»[324] — адгукаецца яму Сьмерць з Аляхновічавага твору.

Справа ня ў тым, што сьмерць непераможная, а ў тым, што яна неабходная.

І Бядуля, які чытаў ня толькі Стары Запавет, але й Новы, напэўна, ведаў словы зь Сьвятога Дабравесьця паводле Лукаша:

«Кажу ж бо вам, сябрам Маім: ня бойцеся тых, што забіваюць цела і потым ня могуць нічога болей зрабіць;

а скажу вам, каго баяцца: бойцеся таго, хто, пасьля забойства, можа ўкінуць у геену; праўда, кажу вам, таго бойцеся» (12:4–5).

У гэтым заключаецца парадокс: хвароба й сьмерць мусяць існаваць, каб чалавек мог прыняць рашэньне жыць. Яна напаўняе жыцьцё сэнсам і глыбінёю; яна не руйнуе, а стварае. Для несьмяротнага такія паняткі, як небясьпека, мужнасьць, не існуюць, яму не вядомая самаахвярнасьць.

Гэта цьвердзіць хрысьціянства: сьмерць ёсьць апошняе пераканаўчае сьведчаньне любові. Неўміручасьць — пакараньне, што спазнаў на сабе Агасфэр, Вечны Жыд, адмовіўшы Ісусу ў спагадзе.

Вось у гэтым я бачу нутраны супраціў Бядулі ў СТ: не ў стварэньні алегорыяў на сталінскія рэпрэсіі, якія б імгненна вылічылі рэцэнзэнты-цэнзары ды зьнішчылі — рукапіс казкі ці жыцьцё аўтара, а ў сьцьверджаньні эвангельскай ісьціны: баяцца Бога, а ня злога, ды не ісьці супраць свайго сумленьня.

«І ня бойцеся тых, што забіваюць цела, але ж душы забіць ня могуць; а бойцеся болей Таго, Хто можа і душу, і цела загубіць у геене». (Мц. 10:28).

Мо й невялікая знаходка ў табакерцы, але ж добрую табаку трэба браць ашчадна — на адзін нюх.

---

[324] Аляхновіч, Францішак. Выбраныя творы. С. 163.

МЯСТЭЧКАВАЯ АПОВЕСЬЦЬ ЮРКІ ВІЦЬБІЧА

У назове артыкулу няма й ценю таго зьняважліва-пагардліва-га стаўленьня, што ўкладаецца ў выразы кшталту *местачковая літаратура* ці, прыкладам, *местачковы палітык*: правінцыйны, ніжэйшага гатунку.

Бо гэты нэгатыўны сэнс азначэньня ня можа належаць беларусу; ён, накінуты, прыйшоў зь іншае мовы, дзе й *жыд* — абраза. У беларускай жа літаратуры побач з тэрмінамі *гарадзкая проза*, *вясковая проза* мусіць існаваць і такі: *мястэчкавая проза*.

Мястэчка — гэта зусім іншы, не падобны ні да чога іншага, сьвет. У «Маім мястэчку», нібыта ўспамінах, але разам з тым адным з найбольш сакавітых, цікавых — па тым самым гамбурскім рахунку — мастацкіх твораў, напісаных на эміграцыі, у Васіля Стомы-Сініцы чытаем:

«Што датычыць Рынку, то ён меў столькі асаблівасьцяў, аб якіх я пастараюся расказаць абшырней, але крыху пазьней; цяпер жа я перайду да апісаньня агульнага выгляду майго мястэчка.

Вось жа яно называлася Лужкі і ляжала амаль у цэнтры Дзісьненскага павету, на ўзвышшы, так што з якога б боку да яго ні пад'язджаў, то трэба было падымацца на гару. З трох бакоў яго, нібы поясам, абвівала невялікая, але месцамі даволі глыбокая і прыгожая рэчка Мнюта.

У самым цэнтры мястэчка, на Рынку, стаяла даволі прыгожая, зь зялёным дахам і агромным купалам царква, быццам перабудаваная з вуніяцкай, але ніхто ня ведаў, як там было ў сапраўднасьці. На ўскраіне-ж мястэчка знаходзіўся вялікі, прыгожы касьцёл з высачэзнымі гатыцкімі вежамі і стромкім спадзістым дахам, пабудаваны продкамі графаў Плятэраў, маёнткі якіх Гарадзец, Фаб'янова іІлоўка ляжалі ў ваколіцах мястэчка. І былі ў Лужках таксама некалькі сінагогаў, польская і жыдоўская пачатковыя школы, жыдоўскі банк, паліцыя, суд, гміна і невялічкі, на якіх ложкаў 25, шпіталь, зачынены польскімі ўладамі ў 1930-х гадах. Апрача гэтых установаў, у Лужках было больш за 20 крамаў, рэстаран z wyszynkiem napojów alkoholowych[325]*, са тры піўныя і цукерня Фукса, якога, між іншым, дражнілі мянушкай Што-Маеш-Прадаць.*

---

[325] *Z wyszynkiem napojów alkoholowych* (польск.) — з продажам алькаголю.

Крамы былі пераважна жыдоўскія, і толькі тры ці чатыры зь іх належалі хрысьціянам. Што праўда, у пачатку 1920-х гадоў была заснаваная кааператыва, якая чамусьці з расейскай [мовы] называлася кооперативная лавка, або, карацей, кооператив. Памятаю, нашая суседка Хайка Альтман, якая ганарылася тым, што нібы калісьці скончыла гімназію ў Шклове, — цьвердзіла, што трэба гаварыць компратив. Сяляне-ж з суседніх вёсак чамусьці называлі яго працiўная лаўка. Вось гэтая працiўная лаўка, не праіснаваўшы і пару год, ня вытрымала жыдоўскай канкурэнцыі і зачынілася. Праўда, некалькі год пазьней была адчынена так званая спулдзельня[326]*, але яе пайшчыкамі ды пакупнікамі былі пераважна вайскоўцы зь недалёка ад мястэчка пабудаваных нядаўна казармаў. Для нашых людзей не падыходзілі там ані цэны, ані асартымент тавараў»*[327].

Меў сваё замілаваньне да мястэчка й народжаны ў Веліжы Юрка Віцьбіч. Вось ён піша да Вітаўта Тумаша:

«Не пашанцавала таксама й маёй табліцы для календару БАПЦ — "Век гарадоў Беларусі", якую даслаў Вам для ласкавага азнаямленьня. Вам нават з гэтае прычыны згадаліся радкі Францішка Багушэвіча: "Ня люблю я места, па-расейску горад".

А Горадня, Гарадок Саламярэцкі, Гарадок Астрашыцкі, Давід-Гарадок, Гарадок, Гарадзея ды нязьлічоныя на Беларусі гарадзішчы? Няўжо Вам здаецца, што гэта расейцы іх гэтак ахрысьцілі, а не крывічы, дрыгавічы й радзімічы? Потым, як на сёньня, пры шалёным наступе абмаскаленьня, дык нам лепш ужо абараняць ня "места", а "мястэчка", што там зьіначанае на "городской поселок"»[328].

І праз два дні — зноў:

«Дазвольце цяпер перайсьці да тэрміну "горад" і "места". Мне здаецца, што гэта сынонімы нашае багатае мовы, якія маюць аднолькавае права на сумеснае існаваньне. Я толькі рашуча супрацьставіўся накідваньню апошняга тэрміну, што прапануе др. Я. Ст[анкевіч]. Тут маем з аднаго боку з Багушэвіча "Ня люблю я места, па-расейску горад", а з другога — назоў цудоўнага вершу Янкі Лучыны (Няслухоўскага): "Што думае Янка, вязучы дровы ў горад".

Вось затое аніяк ня ў стане пагадзіцца з др. Я. Ст., што трэба адкінуць "мястэчка", а ўжываць "мЕстачка". Між тым адразу згадваецца з народнае: "У мястэчку Берастэчку каманда стаяла" (Шэйн, "Жаўнерскія песьні"), а з літаратурнае:

---

326 Спулдзельня (ад польск. *spółdzielnia*) — тут: каапэратыўная крама.

327 Стома, Васіль. Маё мястэчка // Полымя. № 9. 1998. С. 182–183.

328 Ліст Юркі Віцьбіча да Вітаўта Тумаша ад 06.11.1969. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

Дзядзька Тодар, два Праньціпікі,
Сват Гілёрык, кум Тамаш
У мястэчку Зацьвіліпікі
Насьмяшылі ўвесь кірмаш (Алесь Гарун, «Спрэчка»).

Грэшны чалавек, запытаўся я ў др. Я. Ст., а можа й ад каровы нам трэба адмовіцца з прычыны ейнага, нібы, польскага націску? Відаць пакрыўдзіўся, нічога не адказаў»[329].

От жа Віцьбічава аповесьць «Лшоно Габоо Бійрушалайм», як і твор Васіля Стомы, належыць да тае самае *мястэчкавае прозы*.

Назоў, відаць, меў для аўтара падвойны сэнс, бо нават праз гады з амэрыканскага гарадка Саўт-Рывэр дасылаў віншаваньні наступнага зьместу:

«Ветліва прашу Вас і Вашую сям'ю прыняць маё павіншаваньне і самыя найлепшыя пажаданьні зь Вялікім Сьвятам Раства Хрыстовага і з Новым Годам. Калі жыды штогод у сынагогах канчалі свае сьвята Ём Кіпур пад гукі рогу-шыфора і ўрачысты вокліч: "Лшона Габоа Бійрушалайм!" — У наступным годзе ў Ярусаліме! — і Бог зьвярнуў ім Ізраіль, дык ня можа таксама стацца, каб Ён не прыслухаўся нарэшце да нашых малітваў і не зьвярнуў нам Беларусь. У наступным годзе ў Менску!»[330]

Адно што назоў такі быў дадзены аповесьці, надрукаванай у часапісе «Полымя рэвалюцыі» ў 1933 г. Куды хацеў вяртацца Віцьбіч у той час?!

Напэўна, такія пытаньні паўсталі адразу пасьля друку, і адпаведныя адказы былі знойдзеныя, бо ў кнізе «Пісьменьнікі БССР аб рэформе правапісу беларускай мовы» чытаем Андрэя Александровіча:

«Сродкамі архаічнай штучнай мовы, ад якое нясе пахам сярэднявечных палацаў, працягваецца выразная дваранска-нацыяналістычная сутнасьць у творчасьці Віцьбіча.

У аповесьці "Лшоно Габоо Бійрушалайм" ("Полымя Рэволюцыі", 1933 г.), зробленай на яўрэйскім "матэрыяле", асабліва выразна працягваюцца ад пачатка да канца густа, слова за словам, нацыяналістычныя, сіяністкія, клерыкальна-містычныя ідэі. Сьлёзы па яўрэйскай "патрыярхальнай самабытнасьці" і бесправасьветнасьці разьліты па ўсіх старонках аповесьці, але Віцьбіч абнадзейвае, дае пэрспэктыву (лёзунгам клярыкалаў і разьюшаных яўрэйскіх нацыяналістаў), якая выказана ў самім загалоўку "Лшо-

---

[329] Ліст Юркі Віцьбіча да Вітаўта Тумаша ад 08.11.1969. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

[330] Віншавальны ліст Юркі Віцьбіча да Вітаўта Тумаша ад 17.12.1954. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

но Габоо Бійрушалайм”, што на дрэўне-яўрэйскай мове адзначае “У будучым годзе ў Ерусаліме”»[331].

За Александровічам у той самай кнізе сьледам паўтаралі Ізі Харык, Аркадзь Куляшоў, Пятрусь Броўка, Міхась Клімковіч[332].

Як сьвяточная хала сплеценая зь некалькіх жгутоў, гэтак і Віцьбічава аповесьць складаецца з трох узаемапераплеценых гісторыяў, што разгортваюцца на вулках і ў ваколіцах Грайронку.

Адна — гэта жыцьцё мястэчка, яго мінакоў, іх характары і ўзаемаадносіны: ваданоша Гэрцька Віфэл Азэйгэр, балагол Эел-Бэр, гандлярка Пэся-Брайна, гарадавы Скрабка, ногід Баранбаўм, калбейнік Хаця Камар, пратапоп Фаворскі з сынам-гімназістам, ксёндз Яранім Вайноўскі, шавец Мэер Мойжас і ягоныя дзеці, Янкель, Блюма й Геня, Станіслаў Галькевіч.

І мелі рацыю пісьменьнікі ў сваіх закідах аўтару: і мова надта ж своеасаблівая, дый «разьюшаныя яўрэйскія нацыяналісты» маюцца як той самы балагол Эел-Бэр: *«І ўсё ж я, пан Станіслаў, люблю гэту краіну, і калі б мне параілі пераехаць у Ханаан, я ніколі не паеду. Я люблю Віцебск, і Грайронак, і Дзвіну, і гэты шлях. Гэта мая бацькаўшчына, і чаму людзі кажуць, што я чужынец, калі мой прадзед Лейба Гарэлік, таксама балагол, пахованы на моглiцах у Грайронку, калі ўсё вакол мне знаёма ад калыскі. Чаму?»*[333]

Незадоўга да сваёй сьмерці беларускі нацыяналіст Віцьбіч пісаў штосьці блізкае ў лісьце да Вітаўта Тумаша:

«[...] Дагэтуль ня ведаю, хто аўтар вершу, зьмешчанага ў “Беларусе” і прысьвечанага мне. Ну, што-ж, верш ня благі, і за яго я ўдзячны, але… Перадусім, вельмі далёкія ад мяне нейкія нашаніўскія — Ах! Ох! — а, па-другое, хоць вочы мае ў старасьці, ёсьць такі грэх, і сталіся нейкімі сьлязьлівымі, аднак у ранейшым сваім жыцьці я ніколі ня плакаў. Меліся ў гэтым жыцьці й проста жудасныя падзеі й здарэньні, ад якіх пазбаўляўся або — аквэ вітэ, або, што найчасьцей, падарожжамі ў старадаўніну ці проста ў бліжэйшы лес па кветкі, грыбы ды ягады. Але ніколі ня румзаў. Затое адпавядае праўдзе, што ў 20–30-ыя гады Дзьвіна са сваймі парогамі й плытнікамі зьяўлялася маёй галоўнай гэраіняй, аб чым сьветчаць нават назвы твораў, як “Ціхая Руба”, “Грыміць Перакгрыж” і г. д. Ды сьню яе й цяпер»[334].

---

[331] Пісьменьнікі БССР аб рэформе правапіса беларускай мовы. Менск: Выдавецтва Беларускай Акадэміі Навук, 1934. С. 19.

[332] Гл.: Юрэвіч, Лявон. Даваенны Віцьбіч // Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм. Даваенная проза. Мінск, 2011. С. 5–6.

[333] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 65

[334] Ліст Юркі Віцьбіча да Вітаўта Тумаша ад 28.04.1974. Захоўваецца ў архіве БДАМЛМ.

Калі хто й нацыяналіст у аповесьці, дык гэта ксёндз, што, уважаючы на час напісаньня твору, ня дзіўна. Ён кажа да Стася:

«— Гісторыя — гэта прыплывы і адплывы культур. Яшчэ прыйдзе рэнесанс Рэчы Паспалітай, бо

Nigdy Polska nie stanie się Rosją,
Tego nigdy nie będze! Nigdy!

Вялізны зрух ускалыхне ўсю краіну. Зашамацяць на яе шляхох зноў сутанамі жаўнеры пана Езуса, рыцары Ватыкану, і ты тады не пазнаеш Грайронку.

Ксёндз, гаворачы, нават пастукваў кулаком па стале, нібы жадаў падкрэсліць тое, што казаў. Але Стась заўважыў:

— Якая ж гэта Польшча, пан Ярамір? У Грайронку жывуць выключна яўрэі, вакол у вёсках — выключна беларусы, а палякі — вы, я, панна Малгажата, арганісты, сухотны аптэкар ды дзясяткі са тры шляхціцаў у павеце. Я больш як самога сябе люблю маці Польшчу, але няма ў мяне сталай веры ў яе рэстаўрацыю.

— Больш шляхціцаў і не трэба, бо іх роля панаваць, бо шляхціц на загродзе роўны ваяводзе. Беларусы — гэта ўчорашнія без пяці хвілін палякі, і з дапамогаю вуніі яны канчаткова перакінуцца з беларусоў у чорнапалякаў, у палякоў другога гатунку, для чорнай працы. Роля ж яўрэяў — дробны гандаль і саматужніцтва. Кожны чалавек мае выконваць прызначаную яму небам працу. Місія ксяндза Яраніма Вайноўскага — каланізаваць беларусоў. Місія Хаці Камара — біць у барабан. Місія Гэрцыка Віфэл Азэйгэр — цягаць ваду. Місія Мэера Мойжаса — шыць сутаны»[335].

Другі жгут аповесьці — гэта бацька Нілёнак.

Пра яго, удзельніка Вялікскага паўстаньня, як і сам Віцьбіч, пісьменьнік будзе ня раз яшчэ пазьней пісаць, і ў працы «Антыбальшавіцкія паўстаньні», і ў артыкуле «Не чарнілам, а крывёю». Ня ў тым, аднайменным, з кароткімі згадкамі пра зьнішчаных ці ўкратаваных Андрэя Александровіча, Сымона Баранавых, Якава Бранштэйна, Макара Шалая[336], а ў іншай кніжцы — выдадзенай у «Народнай Бібліятэцы» ў Бэрліне ў 1944 г. пад назовам «Вялікскія паўстанцы. Гэньдзікаўскія змагары».

Вось што расказвае там Віцьбіч:

«Жылі два браты Ніляты — Іван і Паўлюк. Прыгожыя, рослыя дзяцюкі, яны адрозьніваліся ад сваіх аднагодкаў хіба толькі тым, што яшчэ мацней за іх працавалі на ральлі, а таму дужэй за іншых узьненавідзелі бальшавікоў. Пасьля паўстаньня Ніляты пайшлі ў лес, дзе арганізавалі аддзел. Іван неўзабаве быў забіты, але Паўлюк

[335] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 69–70.
[336] Тамсама. С. 150–159.

змагаўся яшчэ сем год. І байцоў гэтага аддзелу яднала такое сардэчнае сяброўства, што народ усіх іх пяшчотна называў Нілятамі.

Бадай ніхто з паўстанцаў не выдзяляўся такой рухавасьцю, як Нілёнак. Калі раніцой ён спальваў камуну пад Вяліжам, дык увечары руйнаваў валасны камітэт ужо ў 40 вярстах ад Вяліжу пад Усьвятамі, а на другі дзень, пакрыўшы адлегласьць яшчэ ў 40 вёрст, зьнішчаў сураскіх камуністых. Сяляне папярэджвалі яго аб небясьпеках і забясьпечвалі хлебам. Часам чэкістыя, трапляючы ў тую ці іншую вёску, зь якой ён толькі што выехаў, пыталіся ў першай сустрэчнай бабуні, куды ён накіраваўся. А тая, паказваючы кіём у зусім процілеглы бок, адказвала:

— Ву-унь туды, дабрадзей ты мой, — і шэптам дадавала: — Каб цябе пярун пабіў, такога дабрадзея.

І блакітнавокія Марылі ды Ганулі ў паўголас сьпявалі песьню аб ім, складзеную народам яшчэ за ягонага жыцьця:

У Вяліжы дождж ідзе,
А ў Віцебску сьліжа,
Хавайцеся, бальшавікі,
Бо Нілёнак блізка.

Толькі ў ліпню 1925 г. пашэньціла катам спаймаць Нілёнка. Спакойна трымаўся ён на судзе, а потым таксама-ж спакойна ішоў на расстрэл. Сьвітала ў той час, і ён заўважыў свайму сябру, які ішоў побач:

— Э-эх, братка ты мой, пакасіць-бы цяпер па расы.

Закапалі яго гады на крутым берагу ручаю Канеўца. Увясну шумны Каневец выкапаў труп і працягнуў некалькі кілямэтраў. нават мёртвы не супакоіўся Паўлюк Нілёнак і зрабіў яшчэ адзін імпэтны рэйс»[337].

Зразумела, што ў аповесьці вобразы Нілёнка й ягоных паплечнікаў намаляваныя кардынальна інакшымі, хоць тыя ці іншыя дэталі там агучаныя: і хуткасьць перамяшчэньняў атраду бацькі Нілёнка, і прасьпяваная песьня:

«І па дарогах і па бездарожжы павету вей-ветрам шпацыраваў з воўчай зграяй сваіх трохсот коннікаў і дзясяткаў кулямётных тачанак “бацька” Нілёнак. На выпешчаных шляхецкіх конях імкнуўся “бацька” навослеп па павеце — на світанні руйнаваў камуну пад Зацвілішкамі, а шэраю гадзінаю пад коннікамі енчыў ужо брук мястэчка Янавічаў, што за восемьдзесят кіламетраў ад Зацвілішак»[338].

---

[337] Віцьбіч, Юрка. Вяліскія паўстанцы. Гэньдзікаўскія змагары. Бэрлін, 1944. С. 6–7.

[338] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 97.

Зь сьмерцю ў аповесьці Нілёнка лучыцца трэці жгут твору — гісторыя Станіслава Галькевіча. І вось тут вымалёўваецца даволі нечаканая паралель.

У 1918–1919 гг. у газэце «Беларуская думка» друкавалася, а ў 1920 г. у Вільні асобным выданьнем выйшла аповесьць Максіма Гарэцкага «Дзьве душы» — твор, які Станіслаў Станкевіч ахарактарызаваў як *«найвышэйшае ідэйна-нацыянальнае й мастацкае дасягненьне ўсяе творчасьці Максіма Гарэцкага й вузлавы пункт у гісторыі новае беларускае літаратуры»*[339].

Тэма *дзьвюх душаў* у той час значна болей валодала галовамі, чым мы сабе ўяўляем, і ня толькі беларускімі. Прыкладам, Максім Горкі пісаў:

«У нас, расейцаў, дзьве душы: адна — ад качэўніка-мангола, летуценьніка, містыка, лянотніка, перакананага ў тым, што “Лёс — усім справам судзьдзя”, “Ты на зямлі, а Лёс на табе”, “Супраць Лёсу ня пойдзеш”, а побач з гэтай бясьсільнай душою жыве душа славяніна, яна можа ўспыхнуць прыгожа й яскрава, але нядоўга гарыць, хутка згасае і мала здольная да самаабароны ад атруты, прышчэпленай ёй, і якая зьнясільвае яе»[340].

Бясспрэчна, Віцьбіч ня мог прамінуць «Дзьвюх душаў». Але тут нават няма патрэбы дапушчэньняў, бо пра чытаньне твораў Гарэцкага, і чытаньне ўважлівае, ёсьць у наступным лісьце:

«Згаджаюся з Вамі, што Максім Гарэцкі добры пісьменьнік, навуковец ды вялікі беларус увогуле. Прынамсі, яшчэ ў сваёй Віцебскай кніжніцы меў ягоныя кніжкі “Рунь”, “Дзьве душы”, “На імпэрыялістычнай вайне”, “Ціхая плынь” ды іншыя. Потым зусім не выпадкова перадрукаваў у “Шыпшыне” (№ 4) ягоныя-ж “Лірныя сьпевы”. Нават у сваёй цяперашняе кніжніцы маю Максіма Гарэцкага: Гісторыя беларускае літаратуры, 1924 г., Вільня, Выд. Б. Клецкіна; “Маладняк” за пяць гадоў. Менск, 1928 г.; Беларуска-расійскі слоўнічак. Менск, 1925 г.

Аднак, разам з тым, я не зьяўляюся асаблівым сымпатыкам мовы Максіма Гарэцкага. [...] Мова Максіма Гарэцкага ні да параўнаньня з запраўды багатай мовай Кузьмы Чорнага й Лукаша Калюгі, Крапівы й Бядулі, Лынькова й Галавача, Васіля Каваля і Янкі Брыля, Янкі Скрыгана і Івана Пташнікава і г. д.»[341]

---

[339] Станкевіч, Станіслаў. «Шматпакутныя творы» Максіма Гарэцкага // Гарэцкі, Максім. Том трэйці. Апавяданьні і аповесьць «Дзьве душы». Нью Ёрк: Выданьне газэты «Беларус», 1975. С. 14.

[340] Упершыню: Летопись. Декабрь 1915.

[341] Ліст Юркі Віцьбіча да Вітаўта Тумаша ад 08.09.1969. Захоўваецца ў БДАМЛМ.

Моўныя пытаньні тут цікавяць у найменшай ступені, але галоўнае: Гарэцкага Віцьбіч чытаў бадай што з алавіком.

Ня выключана, хоць таму няма сьведчаньняў, што чытаў Юрка Віцьбіч і рэцэнзію на «Дзьве душы» за аўтарствам Антона Луцкевіча, апублікаваную ў 1920 г., дзе крытык, сярод іншага, пісаў:

«Самая завязка повесьці — гэта ўжо ёсьць дужа цікаўная праблема, хоць наагул у літаратуры ня новая. Мамка-сялянка, кормячы ў двары панскае дзіця, хоча даць свайму роднаму сыну "шчасьлівую" будучыну, замяняе ў калысцы дзяцей, і гэтак сялянскі сын узгадоўваецца на "пана", пад той час як паніч расьце на "мужыка". Якая цікаўная і ўдзячная задача для аўтара: прасачыць, як адаб'ецца на душах абодвых дзяцей перамена іх сацыяльнага палажэньня, якія плады дадуць асаблівыя зачаткі іх духовага ўкладу на чужой глебе? Аднак, гэтую праблему М. Гарэцкі разьвязвае толькі напалавіну: ён аналізуе і абрысоўвае больш выразнымі штрыхамі толькі "мужыка ў панох", Абдзіраловіча, прапускаючы гэткую добрую магчымасьць разьвінуць псыхалёгію Васіля — "пана ў мужыкох", і абмежаваецца адно некалькімі мамэнтамі»[342].

Дык вось жа Станіслаў Галькевіч з «Лшоно Габоо Бійрушалайм» і ёсьць той нескарыстаны Гарэцкім шанец, той Васіль Маланьнін сын, «пан у мужыкох», сьвядома ці несьвядома створаны Віцьбічам!

Гісторыя Стася ня менш мэлядраматычная за гісторыю Ігната: *«Падняўшыся па сходах, Стась спыніўся ля вобразу Вастрабрамскай Богамаці. Пад гэтым вобразам дзевятнаццаць гадоў таму знайшлі дзіцянё з прышпіленай да коўдрачкі паперкай: "Шляхціц Станіслаў Галькевіч. Людзі добрыя, дзеля пана Езуса, не дакарайце. Нельга інакш. Хай Маці Боская пільнуе маё дзіцянё. Маці". […] Глухі сум па маці адчуваў з маленства Стась, аб ёй ён ведаў толькі тое, што ў тую ноч, калі яго знайшлі, праз Гайронак праязджалі дзве вельмі добра апранутыя жанчыны, і адна з іх на заезным двары амаль што наўзрыг увесь час плакала. Калі Стась падрос, пайшоў на заезны двор, але там быў ужо новы гаспадар, які нічога не ведаў пра тую жанчыну. Потым пан Ярамір, з мэтай дасведчыць шляхецкае паходжанне Стася, звярнуўся з просьбай да арцыбіскупа, каб ксяндзы дыяцэзіі зрабілі даведкі ў метрычных кнігах касцёлаў. Неўзабаве адзін з ксяндзоў сумежнай губерні, дасылаючы метрычны выпіс, паведаміў пана Яраміра, што ў тым годзе, калі было знойдзена ў касцёле Марыі Магдалены дзіцянё, у яго значыцца — Станіслаў Казіміравіч Галькевіч. Бацькі — шляхціцы,*

---

[342] Луцкевіч, Антон. Выбраныя творы. Праблемы культуры, літаратуры і мастацтва. Мінск, 2006. С. 76.

буйныя земляўласнікі, але яны, прадаўшы маёнтак, даўно выехалі з губерні невядома куды»[343].

Так, выхаваны ў доме ксяндза паннай Малгажатай (гэта ня тое каб мужык, але паніжэньне ў статусе відавочнае), у пачатку аповесьці Стась — студэнт імпэратарскага ўнівэрсытэту, пазьней працуе доктарам, што зусім не адпаведнік спадчыньніку буйных землеўладальнікаў, а бліжэй да канца твору й наагул мабілізаваны ў «атрад Чэка», сярод чорнай косткі, ачоленай Янкелем.

У Віцьбічавай аповесьці з творам Гарэцкага, таксама некалі зьвінавачаным Зьмітраком Бядулем у містыцызьме[344], ёсьць і іншая сымэтрыя герояў: Ірына Сакавічанка — Блюма Мойжас, Сухавей — Янкель.

Для Сухавея Абдзіраловіч — змаскалены пан, рэнэгат; Янкель жа, зьвяртаючыся да сваёй сястры, кажа:

«Чула, Геня, як ювеліры адрозніваюць штучныя дарагія каменні ад натуральных? Яны абліваюць іх азотнай кіслатой, і дыяменты, смарагды, рубіны застаюцца цэлымі, а мізэрныя бліскаўкі рассыпаюцца на дробны пыл. Стась не вытрымаў гэтай суровай спробы, а грошы Гедыміна, Ягайлы і Альгерда сёння не каціруюцца. Ён спазніўся на век»[345].

Невялікае адрозьненьне і ў рамантычных адносінах: у Абдзіраловіча *«каханьне да яе зьнікла, прытулілася ў куточку. А можа зусім яго ня было. І зусім яго няма»*[346]. У «Лшоно…» — наадварот: Блюма пачала адчуваць, *«што вялізарная сіла, расплыўчата вядомая з маленства і зразумелая і асэнсованая пасля знаёмства з таямніцай капліцы (дзе захоўвалася падпольная рэвалюцыйная літаратура. — Л. Ю.), захоплівае яе паступова ўсё больш і больш, спакідаючы ўсё менш і менш месца для кахання»*[347].

У аповесьці Юркі Віцьбіча няма, дый не магло быць, тых нацыянальных пытаньняў, якія ўздымаюцца ў «Дзьвюх душах»: скуль ім узяцца ў мястэчку? Тут моцныя пытаньні сацыяльныя: у Грайронку адбываецца рэвалюцыя, што падзяліла людзей на белае й чорнае, не пакінуўшы месца адценьням. І дарма было б думаць, што такое спрашчэньне — даніна часу, 1930-м гадам, савецкаму Менску.

Бо нават цытуючы радкі з паэмы Уладзімера Жылкі «Ўяўленьне» пра вольную Прагу чэскую (*З будняў блядых / Чорная косьць / Разьдзьмухала рух / Стараны / Вёсак і сёлаў*), Тамаш Грыб робіць

---

[343] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 68.

[344] Беларусь. 28, 30 траўня 1920.

[345] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 124.

[346] Гарэцкі, Максім. Том трэйці. Апавяданьні і аповесьць «Дзьве душы»… С. 82.

[347] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 88.

выснову: *«Мо хто спыніцца над гэтым і спытае: няўжо ёсьць так, няўжо адна толькі “чорная косьць” сама без дапамогі “белай” “разьдзьмухала рух стараны”? Адказ на гэта запытаньне дужа ясны й просты: так, толькі ў “чорнай косьці” захаваўся той дух, які “разьдзьмухаў рух стараны” — “белая”-ж косьць была поплеч з ворагамі»*[348].

Тры *жгуты* аповесьці нарэшце сыходзяцца ў адное: зямлянка, дзе хаваецца бацька Нілёнак, акружаная атрадам местачкоўцаў, сярод якіх — і Стась:

«Не заўважыўшы нават, што ён паранены, Стась рынуўся разам з усім атрадам наўсторч да зямлянкі. Нілёнак яшчэ цёплы ляжаў на ўбітай падлозе зямлянкі, засыпанай гільзамі, з заціснутым у руцэ рэвальверам. Побач з “бацькам” ляжаў, неяк дзіўна падагнуўшы пад сябе нагу, Скрабка, і, даўно ўжо халодны, ён усё яшчэ трымаўся акрываўленымі рукамі за жывот. Над ім схіліўся, нібы дзівячыся чамусьці, Фаворскі. Моцна абдымаў здранцвелымі рукамі кулямёт Бурдыка, пазіраючы незвычайнымі для яго нерухомымі вачыма. Каля яго ляжаў хтосьці ў вельмі добрым паліто з мяккімі рысамі твару. Стась пачаў абшукваць незнаёмага і, выцягнуўшы з кішэні некалькі папер, пачаў разглядаць. Ён нават пахіснуўся ўбок, адчуваючы, як кроў прыліла да твару і вачэй. Выразлівыя літары дакуманту паведамлялі, што гаспадар яго быў:

КАЗИМИР ЭДУАРДОВИЧ ГАЛЬКЕВИЧ

Стась пачаў ужо невядома ад чаго хістацца — ці ад раны, якую нарэшце заўважыў, ці ад вялікага хвалявання, — калі, разглядаючы іншыя паперы, выцягнуў раптам залітую крывёю фотакартку. Вачыма, поўнымі ціхага смутку, глядзела з яе жанчына, вельмі падобная рысамі твару да Стася, і надпіс на фатаграфіі казаў:

ЯНИНА СИГИЗМУНДОВНА ГАЛЬКЕВИЧ

Sit terra tibi leuis[349] *15.VI.1905 г.*

— Вось калі я знайшоў бацьку, — шаптаў Стась. — Магчыма, гэта я забіў бацьку і яго крывёю абмыў матчына аблічча.

---

[348] Грыб, Тамаш. «Уяўленьне», поэма У. Жылкі // Перавясла. № 1. Лістапад 1923. С. 55.

[349] *Sit terra tibi leuis* (лац.) — хай пухам будзе табе зямля.

Боль быў такі моцны, што яго не заглушала рана, пакуль, самлеўшы, не ўпаў»[350].

Адсюль ужо недалёка да канца. Забітая Блюма пахаваная пад гранітнай плітаю зь пяцікутнай зоркай і надпісам *«Сакратар павятовага рэвалюцыйнага камітэту. Цагліна сацыялістычнага будаваньня»*. Стась кінуў пасаду доктара, жыве ў Гайронку, багата чытае (Эвангельле, Шапэнгаўэра, Шпэнглера), не мінае ніводнай імшы, звоніць па душах памерлых і грае на аргане. Местачкоўцы ж пад кіраўніцтвам Янкеля пачынаюць руйнаваць касьцёл Марыі Магдалены, бо цэглы патрэбна болей — на пабудову фабрыкі.

З пачаткам руйнаваньня касьцёлу, калі зьнялі шпілі, жалеза з страхі й пачалі разьбіраць скляпеньне, аднае раніцы Стась забівае сябе. Гул стрэлу зьліваецца зь вялізным гулам на вуліцы: рухнула скляпеньне. На стале застаецца ліст:

«Ліст самазабойцы да сэрцам чулых.

Шляхціц па паходжанні і інтэлігент па становішчы, я радзіўся ўчора, мадзею сёння і не бачу заўтра, не належачы да тых людзей, якія а дзявятай гадзіне раніцы да апошняй клеткі свае істоты ненавідзяць сучаснасць, а ў дзевяць гадзін вечара захапляюцца ёю. Ува мне самім змагаюцца два пачаткі, выклікаючы боль, мацней ад болю ўсіх забітых пад Вердэнам, і адзіная матэматычна абгрунтаваная раўнадзейная, адзіны лагічны вынік гэтых двух пачаткаў — самазабойства. Фізічную гангрэну лячылі распаленым жалезам, псіхічную трэба лячыць браўнінгам. Праз некалькі хвілін я буду трупам, і, пакуль пульсуе сэрца і асацыіруюцца думкі, трэба зірнуць у мінулае. Зірнуць, каб, згодна з мудрай радай Піфагора, не пакінуць пасля сябе пылу.

Нікога блізкага ў мяне не было, акрамя адной дзяўчыны, якую закатаваў Нілёнак. Я адпомсціў Нілёнку і забіў яго. Забіў яго не таму, што ён вораг савецкай улады і тых, якія клічуць сябе пралетарамі, а толькі таму, што ён забіў маю каханку, маю і больш нікога. Да забойства Нілёнка я прыйшоў праз забойства свайго бацькі, апырскаўшы ягонаю крывёю картку мае маці, вобраз якой убачыў тады ўпершыню. Але не гэтае штурхае мяне на самазабойства.

Пачуццё суму па каханай, калісьці вялізнае і бязмежнае, даўно прытупілася і зрабілася звычайным і будзённым, як пратэзы для інваліда. Боль, які я адчуваў, адшукаўшы сярод забітых бандытаў бацьку, даўно мінуў, а ад фотакарткі маці я нічога не атрымаў, бо ўяўляў яе сабе з маленства зусім інакш. Не гэтае штурхае мяне на самазабойства.

Вобраз Вастрабрамскай Богамаці, пад якім мяне знайшлі і ў выглядзе якой я ўяўляў сабе маці, валяецца на бруку. Арганы,

---

[350] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 109–110.

якія кагадзе раджалі ў касцёле мелодыі Баха і Бетховена, цяпер заскуголяць джыгу і лявоніху. Званы з візарункамі Mater Dolorosa з мелодыкамі, поўнымі радасці па душах жывых, поўнымі смутку па душах змарлых, разбіты ўшчэнт. Засценкі панцырнай шляхты, якія з'яўляліся культурнымі аазісамі ў пустэльні хворых на каўтун і каросту, знішчаны.

"Как потускло золото наилучшее. Камни святилища раскиданы по всем перекресткам", — так плакаў калісьці натхнёны Ерамія над крушнямі Ерусаліму, так плачу сёння я над крушнямі ўчарашняга. Была прыгожая раніца, быў сонечны поўдзень і хмуры Götzen-Dämmerung[351]*.*

"Твой попел грукоча мне ў сэрца, Клас".

Але ж я не агністы юнак Уленшпігель, а патрыцый часоў заняпаду, і над зняважанай Фландрыяй маёй навісла несмяротная ноч. Загублены компас, і хмары зацягваюць віткі зор. Жахліва і холадна.

Прыйшлі новыя людзі, і над імі ўзыходзіць новае сонца. Яны па-свойму развязалі ўсе праклятыя пытанні і па-свойму ўзважылі ўсе святыя каштоўнасці. Яны імкліваць, поўныя жыцця, да будучыні, вымятаючы непатрэбны ім пыл мінулага. І, здаецца, я ёсць гэты пыл.

Калі б у мяне цяпер была граната, я б швыргануў яе ў тых, што разбіраюць касцёл Марыі Магдалены, але ж я інтэлігент з вялікай галавой, трухлявым асяродкам і нікчэмнымі мускуламі. Боль, які вялікі боль! Праз момант я пачну ўжо халадзець, і як добра аднойчы забіць сябе, як усё жыццё пакутаваць ад бяссільнай сваёй нянавісці.

Станіслаў Галькевіч»[352].

Ці забіў бы, ці заб'е сябе па-за старонкамі «Дзьвюх душаў» Васіль у Максіма Гарэцкага — невядома. Віцьбіч даў свой адказ. Ён ня раз паўтараў, што тых герояў, якіх моцна любіў — Ірму Лаймінг, Станіслава Галькевіча, — забіваў, бо ня бачыў для іх будучыні ў тым сьвеце.

---

[351] *Götzen-Dämmerung* (ням.) — змрок багоў, сьмерць багоў, загаловак кніжкі Фрыдрыха Ніцшэ.

[352] Віцьбіч, Юрка. Лшоно Габоо Бійрушалайм… С. 120–121.

РЭЦЭПЦЫЯ ТВОРЧАСЬЦІ ЎЛАДЗІМЕРА КАРАТКЕВІЧА: Станіслаў Станкевіч — Арнольд МакМілін

Чытацкія сымпатыі й прыхільнасьці эмігрантаў прасачыць няпроста, але магчыма: імёны, назвы твораў, кароткія водгукі-ацэнкі сустракаюцца ў ліставаньні. Асабліва на гэта быў шчодры Юрка Віцьбіч. Прыкладам, у лісьце да Янкі Запрудніка ад 1 лістапада 1966 г. ён піша: *«[...] Вялікае ўражаньне спакідае "Балада каменя" Ўладзімера Караткевіча ў зборніку "Дзень паэзіі". Цудоўная рэч, пад якой хочацца расьпісацца абедзьвюма. Добра было-б пазнаёміць зь ёю шырокія колы эміграцыі, перадрукаваўшы яе на старонках "Беларуса" або якога-небудзь іншага нашага выданьня, накшталт "Беларускае Моладзі". Перадрукавала-ж "НРСлово" Васіля Быкава "Мёртвым не баліць". І, між іншага, характэрна, што няма подпісу Ўладзімера Караткевіча пад "Не вам беларусамі звацца!"»*[353].

На старонках газэтаў «Бацькаўшчына» й «Беларус» зьяўляліся як рэцэнзіі на паасобныя кнігі, так і панарамныя агляды сучаснай падсавецкай літаратуры (тут найперш шчыраваў Станіслаў Станкевіч, прыдумаўшы нават адмысловую рубрыку — «Далягляды»). Творы пісьменьнікаў — пераважна паэтычныя — рэгулярна, не радзей за творы эміграцыйных калегаў, друкаваліся на старонках гэтых выданьняў.

Ня будзе, бадай, вялікага адкрыцьця, калі сказаць, што ўвагу й станоўчую ацэнку здабывалі тыя аўтары, якія й сёньня чытаюцца й перачытваюцца. Значна цікавей паглядзець, чым менавіта вабіла эміграцыйных крытыкаў творчасьць таго ці іншага аўтара, чым прыцягальным і цікавым быў твор.

Тэма гэтая — рэцэпцыя творчасьці — параўнаўча новая для нас, таму для пачатку абмяжуемся адным імем, Уладзімера Караткевіча, 30-я ўгодкі ад сьмерці якога прыпадаюць налета[354].

Шырэйшаму колу чытачоў-падпісчыкаў «Беларуса» Караткевіч быў найперш знаёмы як паэт[355], што цалкам зразумела; зрэшты, пу-

---

[353] Цыт. паводле: Юрэвіч, Лявон. Шматгалосы эпісталярыум: Гісторыя людзей і ідэй на эміграцыі. Мінск, 2012. С. 105.

[354] Тэкст быў напісаны ў 2013 г. — Рэд.

[355] Караткевіч, Уладзімер. Беларуская песьня // Беларус. № 192. Красавік 1973. С. 5; Ён жа. «На Беларусі Бог жыве» // Беларус. № 331. Каст-

блікавалася й публіцыстыка, і ўрыўкі прозы[356]. Тыя, хто адмыслова зьбіраў уласную бібліятэку — Вітаўт Тумаш, Юрка Віцьбіч, Антон Адамовіч, Вітаўт і Зора Кіпелі ды іншыя — або грамадзкую (як Скарынаўская бібліятэка ў Лёндане), на сваіх паліцах, натуральна, мелі кніжныя выданьні, якія траплялі туды пераважна двума шляхамі: або праз прыватную кнігагандлёвую фірму лёнданца Аляксандра Лашука, або празь нью-ёрскія кнігарні Віктара Камкіна ці Four *Continents* (і тая, і другая спэцыялізаваліся на кнігах з СССР).

Прыхільнікам творчасьці Ўладзімера Караткевіча быў і рэдактар «Беларуса», купалазнаўца, напэўна, найлепшы адмысловец сярод эмігрантаў у беларускай падсавецкай літаратуры — Станіслаў Станкевіч. Менавіта ў ягонай кнізе й быў зроблены першы (у тым ліку й для Беларусі) аналіз выдрукаваных на той час твораў[357].

Агляд твораў пісьменьніка ў кнізе ішоў сьледам за разьдзелам пра творчасьць Івана Мележа й пачынаўся наступным цьверджаньнем: *«Сілаю таленту, творчага размаху й вынятковым месцам у беларускай сучаснай літаратуры ня толькі не саступае, але бадай перавышае Івана Мележа прыблізна на дзесяць год малодшы за яго й нагэтулькі-ж малодшы ў літаратурнай дзейнасьці Ўладзімер Караткевіч»*[358]. І крыху далей канкрэтызуе гэтае месца: *«Ён адзіны ў сяньняшней беларускай літаратуры пісьменьнік, што, з малымі выняткамі, працуе ў жанры гістарычнае прозы, апрацоўваючы ў сваіх апавяданьнях, аповесьцях і раманах тэмы з гісторыі Беларусі XIX стагодзьдзя і ранейшых стагодзьдзяў, перш-наперш часоў рэвалюцыйнай дзейнасьці й паўстаньня Кастуся Каліноўскага»*[359].

Станкевіч дэманструе неблагое веданьне сытуацыі, што склалася вакол Уладзімера Караткевіча: цытуе і станоўчыя, і адмоўныя водгукі; згадвае, што раман «Нельга забыць» і аповесьць «Дзікае паляваньне караля Стаха», нягледзячы на абвесткі, кнігамі так і ня

рычнік—лістапад 1986. С. 2; Ён жа. Нізка вершаў: 1. Маленьне за бога рэк; 2. «Бацькі з магіл цяплом дыхнулі…»; 3. У векавечнай бацькаўшчыне // Беларус. № 135–136. Ліпень—жнівень 1968. С. 6; Ён жа. Старайся… // Беларус. № 338. Жнівень 1987. С. 3.

356 Караткевіч, Уладзімер. Гэта было 10-га сакавіка 1864 году… (Да 100-годзьдзя з дня сьмерці Кастуся Каліноўскага) // Бацькаўшчына. № 5–6 (619–620). Травень 1964. С. 5. Перадрук з: Беларусь. 1964. № 3. С. 25; Ён жа. Званы ў прадоньнях азёр // Беларус. № 156. Красавік 1970. С. 4–5; Ён жа. З шалёнай вышыні. Песьня аб далечах // Беларус. № 167. Сакавік 1971. С. 4–5; Ён жа. Каласы пад сярпом тваім. З разьдзелу 22 // Беларус. № 135–136. Ліпень—жнівень 1968. С. 6.

357 Станкевіч, Станіслаў. Беларуская падсавецкая літаратура першай палавіны 60-х гадоў. Нью Ёрк — Мюнхэн, 1967. — 169 с.

358 Тамсама. С. 91.

359 Тамсама. С. 91–92.

выйшлі, як і «Каласы пад сярпом тваім», дый наогул, *«з прычыны сваіх гістарычных зацікаўленьняў і нацыянальнага аспэкту ў васэнсаваньні мінуўшчыны Беларусі… наогул ня мае ласкі ў афіцыйных колах»*[360]. І гэта — гістарычная тэма ў еднасьці з нацыянальным поглядам — для аўтара агляду зьяўляюцца асноўнымі станоўчымі рысамі твораў Караткевіча.

Гаворачы пра першы такі твор, «Раман Ракута», Станкевіч піша: *«У ваповесьці гэтай ужо з асаблівай выразнасьцяй зарысавалась шырэй распрацоўваная ў пазьнейшых гістарычных творах Караткевіча канцэпцыя, калі пачуцьцё ўзвышанага рыцарскага каханьня правадыра паўстаньня двараніна Рамана Ракуты да прыгожай мужычкі Ірыны неразлучна зьвязанае з ідэяй волі»*[361]. Адзначае й такую важную, але, відаць, надта рэдкую для беларускай літаратуры таго часу рысу Рамана, як шляхотнасьць — рыса, якая будзе належаць усім галоўным героям прозы Караткевіча.

Раман «Нельга забыць» адметны ўжо тым, што *«гэта бадайшто першы ў беларускай падсавецкай літаратуры твор паваеннага часу, што атрымаў вельмі супярэчлівыя водгукі»*[362]. Станкевіч падрабязна пераказвае зьмест твору з асаблівым акцэнтам на пралёгу, на кульце Каліноўскага й пачуцьці беларускага патрыятызму, што жывуць у сям'і Грынкевічаў, цытуе гутарку Андрэя з маці пра Чэхію й дадае ад сябе: *«Ня можа быць сумлеву ў тым, што гэты гістарычны выпадак із схвальшаванымі рукапісамі Ганкі ў часе нацыянальнага адраджэньня Чэхіі прыведзены аўтарам дзеля паказаньня аналёгіі зь Беларусяй. Наогул-жа гэтая дэталь мае асабліва глыбокую нацыянальную вымову ў Караткевічавым рамане»*[363].

Разам з тым, прыводзячы словы Дзьмітрыя Бугаёва пра непрыязнасьць Грынкевіча да няпраўды й фальшу, пра антываенны патас як адну з галоўных ідэяў раману, сугучную сучаснай савецкай кампаніі за мір, Станкевіч піша: *«Прызнаючы правільнасьць аргумэнтацыі Бугаёва, трэба яшчэ дадаць сюды й гарачы патрыятызм Андрэя і ягонай маці, які можа быць разгляданы ня йнакш, як адзін з грамадзкіх элемэнтаў твору, тым больш, што нацыянальнай вылучнасьці і абмежаванасьці, супраць якіх змагаецца камуністычная праграма, у рамане няма й званьня. […] Таму прычынай адмоўнае ацэны раману дагматычнай крытыкай, трэба думаць, сталася ўжо сама ягоная гістарычнасьць ды й тое, што спасярод усіх*

[360] Станкевіч, Станіслаў. Беларуская падсавецкая літаратура першай палавіны 60-х гадоў. С. 92–93.

[361] Тамсама С. 93.

[362] Тамсама. С. 95.

[363] Тамсама. С. 94.

ягоных грамадзянскіх элемэнтаў наймацней заакцэнтаваны элемэнт патрыятычны»[364].

Гэтая думка — адрознасьць нацыяналізму ад патрыятызму — вельмі важная для Станкевіча. Ён паўтарае яе зноў, калі гаворыць пра нарыс «Казкі янтарнай краіны»: *«З азнаямленьнем з латыскімі народнымі легэндамі ды з назіраньня руплівай дбайнасьці Латышоў, каб свае нацыянальныя традыцыі, помнікі свае мінуўшчыны, сваю родную мову перахаваць як сымбаль нацыянальнае моцы ды перадаць будучым пакаленьням, родзіцца ў душы пісьменьніка глыбокі роздум над нацыянальнай доляй свае собскае бацькаўшчыны. Пад уплывам гэтых уражаньняў пісьменьнік разважае: "Дзіўна, але ніякая гістарычная зьява ня зьнікае, не пакінуўшы сьлядоў і моцнага, часьцей за ўсё жыцьцяздольнага, насеньня. Вы можаце зьнішчыць народ, прышчапіць яму чужыя вераваньні й чужую мову, і ўсё-ж насеньне, наканавана і ўпарта, дасьць свой парастак, ды яшчэ часам і на вашым трупе". А што аўтаравы сэнтэнцыі далёкія ад тэй-жа нацыянальнай абмежаванасьці й вылучнасьці, найлепш сьветчаць наступныя ягоныя словы: "Людзі варты шчасьця, дзе-б яны ні жылі: на Ацэ, у Прыдняпроўі, ці на берагох сініх латыскіх азёраў"»*[365].

«Дзікае паляваньне караля Стаха» Станкевіч вызначыў як легендарна-гістарычную аповесьць, пра дэтэктыў ці прыгодніцкі жанр ня згадваецца наогул. Магчыма, таму, што ў вобразах Беларэцкага й Сьвеціловіча крытык бачыў значна большае, чым мог дазволіць сабе тое несур'ёзны жанр: *«Постаць Беларэцкага ўспрыймаецца як літаратурны прататып беларускіх фальклярыстаў і этнографаў канца мінулага стагодзьдзя, што сваім культам народнае творчасьці будзілі цікавасьць і пашану да простага беларускага народу. А постаць Сьвяціловіча асацыюецца зь першымі сьведамымі пачынальнікамі беларускага нацыянальнага адраджэньня на чале з Праньцішкам Багушэвічам»*[366].

Іншы цікавы момант — гэта ў пэўнай ступені нечаканая згода крытыка зь пісьменьнікам у ацэнцы шляхты. Сёньня на тых абзацах запавольваецца вока чытача, хочацца запярэчыць аўтару, і шукаюцца тлумачэньні — у часе, абставінах — якія б маглі апраўдаць Караткевіча. Станкевіч жа піша наступнае: *«Перш-наперш аўтар пуката й рэалістычна паказаў у ёй [аповесьці] багатую галерэю найбольш тыповых прадстаўнікоў тагачаснае, культурна спалянізаванае, а ідэйна скасмапалітызаванае шляхты, бадайшто*

---

[364] Станкевіч, Станіслаў. Беларуская падсавецкая літаратура першай палавіны 60-х гадоў. С. 95–96.

[365] Тамсама. С. 96.

[366] Тамсама. С. 97.

адзінае ў гэным часе сацыяльнае сфэры, зь якой выходзіла мясцовая інтэлігэнцыя. Гэтая шляхта апынулася ўжо на дне маральнага раскладу і ідэйнага звырадне領ньня»[367].

Асноўную ж ідэю гэтага ўнікальнага, паводле вызначэньня Станіслава Станкевіча, твору ў нашай літаратуры крытык бачыў падобна як і ў рамане «Нельга забыць» — у патрыятызьме, і тым тлумачыў адсутнасьць якіх-колечы водгукаў на яе на час напісаньня ўласнай працы — праз паўтара году пасьля друку ў часапісе «Маладосьць».

Найбольш увагі, зразумелым чынам, было аддадзена раману «Каласы пад сярпом тваім», названым Станкевічам *«падзеяй вялікай важнасьці ня толькі ў творчасьці Ўладзімера Караткевіча, але й ува ўсёй сучаснай беларускай літаратуры»*[368].

Характарызуючы раман як першую спробу ў беларускай літаратуры стварыць нацыянальную эпапэю, адлюстраваць змаганьне за нацыянальнае вызваленьне, адзначаючы ўвагу аўтара да дакумэнтаў, веданьне рэдкіх крыніцаў і найноўшай гістарычнай літаратуры, Станкевіч піша: *«У ранейшай гістарычнай, а сьледам за ёй і ў мастацкай літаратуры, і асабліва за часамі ўсяўладнага сталінізму паказваліся адно сацыяльныя прычыны, што прывялі да паўстаньня Кастуся Каліноўскага. За гэтыя прычыны падаваліся сацыяльная крыўда сялянства і ягонае расчараваньне царскай рэформай пра скасаваньне прыгону. У рамане Караткевіча, апрача гэтых сацыяльных прычынаў, упяршыню ў нашай літаратуры паказаныя й ня менш важныя іншыя прычыны: агульнапалітычныя й нацыянальныя»*[369]. І далей: *«Асабліва шырака адлюстраваў Караткевіч нацыянальны падклад і дынамічную сілу нацыянальнага мамэнту ў насьпяваньні паўстаньня Кастуся Каліноўскага. З прычыны сваеняпісьменнасьці й матар'яльнае галіты сялянскія масы ў сэньсе нацыянальным былі нясьведамыя й пасыўныя. Працэс нацыянальнага ўсьведамленьня мог зарадзіцца ўзноў-жа адно сярод прагрэсыўнае і ідэйнае дваранскае інтэлігэнцыі»*[370].

Пра мастацкія якасьці як гэтага раману, так і наогул твораў пісьменьніка Станіслаў Станкевіч амаль ня піша, толькі адзначае *«сакавітую, эмацыянальную, наскрозь мэтафарычную й вобразную»* мову «Каласоў…»[371].

Самае істотнае для яго — ідэя.

---

[367] Станкевіч, Станіслаў. Беларуская падсавецкая літаратура першай палавіны 60-х гадоў. С. 97.

[368] Тамсама. С. 98.

[369] Тамсама.

[370] Тамсама. С. 99.

[371] Тамсама. С. 100.

Вядомыя яшчэ тры артыкулы Станіслава Станкевіча, прысьвечаныя Ўладзімеру Караткевічу й надрукаваныя ў газэце «Беларус».

Першы прысьвячаўся «другому нараджэньню» аповесьці «Дзікае паляваньне караля Стаха»[372]. Тут аўтар зноў не пагаджаецца з вызначэньнем жанру, дадзеным у кніжным выданьні: *«У анатацыі ад выдавецтва “Мастацкая Літаратура”, якое выдала летась выбраныя Караткевічавы апавяданьні, аповесьць “Дзікае паляваньне Караля Стаха” названая гістарычным дэтэктывам. У запраўднасьці-ж гэны гістарычны дэтэктыў — гэта легэндарна-гістарычны стрыжэнь усяе аповесьці, кампазыцыйна зьвязаны з усёй ейнай дзеяй, і асэнсоўвае аўтараў пагляд на гістарычную мінуўшчыну Беларусі як арганічную нацыянальную ідэю ня толькі ўва ўсёй мінуўшчыне, але і ў праэкцыі на будучыню»*[373].

Але пра «Дзікае паляваньне…», як і пра сам зборнік (Вока тайфуна: апавяданні і аповесці. Мінск, 1974), гаворыцца небагата (*«[Творы] даволі цікавыя з боку мастацкага й з гледзішча ў іх на асэнсаваньне адлюстроўванае ў іх рэчаіснасьці ды належаць да лепшых дасягненьняў сучаснае беларускае літаратуры»*[374]); асноўны зьмест і патас артыкулу аддаецца раману «Каласы пад сярпом тваім», нявыдадзенаму ягонаму працягу й, што самае важнае для Станкевіча, повязі Кастуся Каліноўскага з спадкаемцамі-наступнікамі: *«Інакш кажучы, нацыянальныя ідэі, за якія змагаўся й загінуў на шыбеніцы Кастусь Каліноўскі, якія працягвалі ў сваёй дзейнасьці беларускія адраджэнцы, маюць перад сабой далячынь і сонца, гэта значыць — будучыню!»*[375]

Два астатнія артыкулы маюць падобныя назвы: «Уладзімер Караткевіч і ягоны культ Кастуся Каліноўскага»[376] ды «Ўладзімер Караткевіч у вабароне нацыянальнай годнасьці Кастуся Каліноўскага»[377]. Фактычна, карыстаючы з нагоды кожнага новага выданьня пісьменьніка: «Зь вякоў мінулых», «Зямля пад белымі крыламі», расейскага перакладу «Каласоў…» ці п’есы «Кастусь Каліноўскі», — Станіслаў Станкевіч паўтарае ўжо выказаныя ва ўласнай кнізе ідэі, часам толькі канкрэтызуючы асобныя тэзы. Так, гаворачы

[372] Сяліба, Андрэй. Другое нараджэньне Караткевічавай аповесьці «Дзікае паляваньне Караля Стаха» // Беларус. № 222. Кастрычнік 1975. С. 4.

[373] Тамсама.

[374] Тамсама.

[375] Тамсама.

[376] Станкевіч, Ст. Уладзімер Караткевіч і ягоны культ Кастуся Каліноўскага // Беларус. № 268. Жнівень 1979. С. 6.

[377] Станкевіч, Ст. Уладзімер Караткевіч у вабароне нацыянальнай годнасьці Кастуся Каліноўскага // Беларус. № 280–281. Жнівень—верасень 1980. С. 4.

пра «Нельга забыць», ён зазначае: *«Інакш кажучы, Караткевічавы творы на сучасныя тэмы становяцца для партыйнай палітыкі больш непрыймальнымі, чымся творы на гістарычныя нацыянальныя тэмы, заміж, як трэба было-б спадзявацца, наадварот»*[378]. І тлумачыць, спасылаючыся на словы Мальдзіса, што раман абуджае багатыя думкі й пачуцьці: *«[...] Згадваючы пра культуру пачуцьцяў, Адам Мальдзіс меў на думцы ня толькі й ня гэтулькі пачуцьці каханьня між маладымі пэрсанажамі раману, колькі нацыянальныя й патрыятычныя пачуцьці, глыбокую любасьць да Беларусі, любасьць, якой у рамане падпарадкаванае ўсё іншае. Вось гэта аказалася для партыйнай палітыкі больш няпрыймальным, чымся навет нацыянальны аспэкт далёкай мінуўшчыны Беларусі»*[379].

Арнольд МакМілін пісаў сваю працу (1999[380], беларускі пераклад — 2001[381]), ня толькі прачытаўшы Станіслава Станкевіча (кніга ёсьць у сьпісе літаратуры), але й па выхадзе некалькіх манаграфіяў, прысьвечаных асобе й творчасьці Ўладзімера Караткевіча[382]. Брытанскі літаратуразнаўца, у адрозьненьне ад эміграцыйнага крытыка, меў і паўнейшае ўяўленьне пра спадчыну пісьменьніка.

Нягледзячы на тое, што аўтарская назва быццам абмяжоўвае аналізаваныя творы часавым прамежкам 1950–1960-х гг., творчасьць Караткевіча, як і некаторых іншых «цэнтральных» постацяў літаратуры, ахопленая ў кнізе цалкам.

У сваіх аглядах Станіслаў Станкевіч багата цытаваў і пераказваў зьмест твораў, чаго вымагалі тагачасныя ўмовы: далёка ня ўсе на эміграцыі былі знаёмыя з тэкстамі Караткевіча. Нямала аддае месца пераказу й Арнольд МакМілін, ахвяруючы аналізам: ягоная праца разьлічаная на ангельскамоўнага чытача.

---

378 Станкевіч, Ст. Уладзімер Караткевіч і ягоны культ Кастуся Каліноўскага…

379 Тамсама.

380 McMillin, Arnold. Belarusian Literature in the 1950s and 1960s: Release and Renewal. Köln—Weimar—Wien, 1999. — 315 p.

381 Макмілін, Арнольд. Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя. Мінск, 2001. — 331 с.

382 Верабей, А. Жывая повязь часоў: нарыс творчасці Уладзіміра Караткевіча. Мінск: Навука і тэхніка, 1985; Мальдзіс, Адам. Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: партрэт пісьменніка і чалавека. Мінск: Мастацкая літаратура, 1990; Русецкі, Аркадзь. Уладзімір Караткевіч: праз гісторыю ў сучаснасць: нататкі літаратурнай творчасці. Мінск: Мастацкая літаратура, 1991; Шынкарэнка, Вольга. Пад ветразем дабра і прыгажосці: жанрава-стылістычныя асаблівасці прозы Уладзіміра Караткевіча. Мінск: Навука і тэхніка, 1995; Верабей, Анатоль. Абуджаная памяць: нарыс жыцця і творчасці Уладзіміра Караткевіча. Мінск: Мастацкая літаратура, 1997.

Разьдзел называецца «Ўладзімер Караткевіч — рамантычнае перастварэньне гісторыі», і гэтым ужо анансуецца разуменьне аўтарам творчасьці пісьменьніка.

Агляд празаічных твораў МакМілін пачынае з раману «Нельга забыць» і выказваецца пра яго значна прахалодней за Станкевіча, прызнаючы толькі адно: *«Ён усё ж зрабіў значны ўнёсак у беларускую раманістыку, у першую чаргу сваім падрабязным апісаннем прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі»*[383]. Гэтай акалічнасьцю спрабуе ён і вытлумачыць адметнасьці сюжэту, але чамусьці не канкрэтызуе, якія: *«Адукаваны чытач можа западозрыць, што ўсе надзеі і памкненні папярэднікаў сённяшніх маладых людзей здзейсняцца стандартызаваным чынам (? — Л. Ю.). Аднак у рамане ёсць шэраг арыгінальных момантаў, дасюль не ўласцівых беларускай літаратуры: Грынкевіч, па сутнасці, ці не першы герой — патомны інтэлігент»*[384]. Грынкевіч, зразумелы ў ацэнцы Станкевіча, у МакМіліна як бы недагавораны ці непрагавораны: *«Гэты раман — больш чым проста ўражлівая і трагічная любоўная гісторыя, у першую чаргу, дзякуючы ідэалістычнай ролі Андрэя ў савецкім грамадстве, якая адбіваецца амаль на ўсіх тых, хто сустракаецца на ягоным шляху»*[385]. Якая ж менавіта гэтая роля, не ўдакладняецца.

Прачытаньне «Дзікага паляваньня…», якое Арнольд МакМілін называе то аповесьцю, то раманам, складана назваць арыгінальным; яно слушнае, хоць мо й ня ўсёахопнае: *«Раман, квазігатычны па жанры (апавядальнік нават узгадвае мадам Радкліф, адмаўляючы яе ўплыў), мае не толькі моцны дэтэктыўны і прыгодніцкі пачатак, але прыпраўлены і моцнай доляй сацыяльных каментароў (некаторыя з іх, магчыма, з улікам савецкай цэнзуры), якія даваў свабодамысны апавядальнік»*[386]; *«Аповесць “Дзікае паляванне караля Стаха” працуе на ўсіх узроўнях: як гатычны аповед, поўны жахаў, як дэтэктыў, як любоўная гісторыя, як апісанне старой культуры і сумнага яе заняпаду, часткова ад нанесеных самой сабе ранаў, і апрача ўсяго, як сцвярджэнне жыццяздольнасці Беларусі, хоць і богам забытай (“О, якая жахлівая, якая вечная і нязмерная твая туга, Беларусь!”), — але, тым не менш, цудоўнай краіны»*[387].

Толькі ў гаворцы пра «Каласы пад сярпом тваім» Арнольд МакМілін закранае мастацкі бок: *«[Раман] — найбольш багаты і*

---

[383] Макмілін, Арнольд. Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя. С. 265.

[384] Тамсама. С. 267.

[385] Тамсама.

[386] Тамсама. С. 268.

[387] Тамсама. С. 272.

дасканалы ў стылёвых адносінах празаічны твор. Апрача шматлікіх метафар аўтар выкарыстоўвае багатую палітру фарбаў, атрымліваючы асалоду ад візуальных і гукавых эфектаў: мова йогоная ўяўляе сабой неверагоднае змяшэнне дыялектных магілёўскіх, прастамоўных, літаратурных і кніжных беларускіх элементаў, часам нават узнікае пачуццё празмернасці, выкліканае мноствам лірычных адступленняў і ўлюбёных вобразаў. У рамане безліч чароўных пейзажных замалёвак, што дэманструюць магутнае візуальнае майстэрства Караткевіча»[388].

Але гаворачы пра зьмест раману й згаджаючыся з думкаю Генадзя Кісялёва, што гэта ня проста сацыяльна-гістарычны раман, а раман філязофскі, літаратуразнаўца адно канстатуе багацьце тэмаў, не раскрываючы, тым ня менш, уласнага іх бачаньня й разуменьня ды абмяжоўваючыся наступным: *«У той час, як яго (раману. — Л. Ю.) цэнтральнай тэмай з'яўляецца рост нацыянальнай свядомасці Беларусі напярэдадні паўстання пад кіраўніцтвам Каліноўскага, абсалютна справядліва заўважана, што ў ім значна болей тэмаў, чым толькі гісторыя і палітыка»*[389].

Станіслаў Станкевіч нічога не напісаў ні пра «Хрыстос прызямліўся ў Гародні», ні, зразумела, пра «Чорны замак Альшанскі». Але на два моманты ў МакМіліна хацелася б зьвярнуць увагу. Так, называючы першы раман адным з самых багатых філязофскіх і гістарычных твораў беларускай літаратуры[390], што праўда, зноў без аніякай канкрэтызацыі, крытык працягвае: *«Мова, якой апісваюцца ягоныя (Братчыка. — Л. Ю.) прыгоды, вельмі розная, ад архаічнага стылю хронік і жывой, часам дыялектнай гаворкі простага народу да ўзнёслай мовы трагедыі, сентыментальнасці і высокіх пачуццяў. Але яна ў значнай ступені і асучасненая, дзякуючы рэху савецкіх лозунгаў. Застаецца не зусім ясным, ці ўключаў Караткевіч гэтыя відавочныя анахранізмы свядома, ці яны з'явіліся проста ў сувязі з універсальным характарам таго, што ён апісваў»*[391]. Сапраўды, сёньня застаецца толькі выказваць розныя вэрсіі адносна анахранізмаў у прозе Караткевіча, улучна з пасьпешнасьцю або няўважлівасьцю, але ня варта забывацца на тую ролю, якую яны адыгрываюць у гістарычных раманах Фойхтвангера (*Lion Feuchtwanger*).

І толькі ў разглядзе апошняга раману літаратуразнаўца зь Лёндану бачыць тое, што для эміграцыйнага крытыка было самым істотным ад першых радкоў пісьменьніка: *«Па сваім жанры гэты*

---

[388] Макмілін, Арнольд. Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя. С. 275.

[389] Тамсама. С. 276.

[390] Тамсама. С. 281.

[391] Тамсама.

твор блізкі да "Дзікага палявання караля Стаха", аднак элемент гістарычнага дэтэктыўнага апавядання ў ім яшчэ больш моцны (сам аўтар называў яго філасофскім дэтэктывам), хоць гэта адначасна і глыбокі філасофскі раман, які спалучае надзвычайную эрудыцыю аўтара з пастаянным клопатам пра захаванне культурнай і гістарычнай спадчыны Беларусі»[392]*; «Раскрыццё сапраўднай сутнасці Беларусі заўсёды з'яўляецца найважнейшай мэтай не толькі Космiча, аднак і самога Караткевіча»*[393].

МакМілін таксама бачыць падабенства ўсіх галоўных герояў Караткевіча, але называе гэта *«служэннем людзям і процідзеяннем злу»*[394].

Натуральна, кожны, а тым больш прафэсійны крытык мае права на ўласнае разуменьне твору, калі яно аргумэнтаванае, не галаслоўнае. І аўтар гэтых радкоў, які таксама мае свой погляд, менш за ўсё хацеў бы браць на сябе ролю трацейскага судзьдзі ў завочным, ім самім жа й зарганізаваным, дыялёгу эміграцыйнага крытыка з брытанскім літаратуразнаўцам. Тым больш што прыведзеныя цытаты даволі гаваркія, і чытач у стане зрабіць высновы самастойна. Аднак дзеля нейкай завершанасьці тэксту трэба сказаць прынамсі наступнае.

Станіслаў Станкевіч і Арнольд МакМілін разважаюць у розных сыстэмах каардынатаў. Для першага творчасьць Уладзімера Караткевіча — у адным шэрагу з Скарынам, Багушэвічам, Каліноўскім (імёны, якія згадваюцца ў артыкулах), для другога — з Рабле, Тылем Уленшпігелем і Рэдкліф. Для МакМіліна гэта дэтэктыўна-філязофскія творы, для Станкевіча — нацыянальна-патрыятычныя. Літаратуразнаўца з Туманнага Альбіёну піша пра служэньне людзям і процідзеяньне злу, крытык-эмігрант — пра нацыянальную ідэю.

Зрэшты, цалкам магчыма, што яны гавораць пра адно й тое ж, толькі называюць па-рознаму.

---

[392] Макмілін, Арнольд. Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя. С. 282.

[393] Тамсама. С. 283.

[394] Тамсама. С. 284.

ТРЭЦЯЯ КРЫНІЦА І ТРЭЦІ СКЛАДНІК РАМАНУ «ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ» ЎЛАДЗІМЕРА КАРАТКЕВІЧА

На Беларусі Бог жыве…

Першая крыніца — відавочная: Эвангельле. Аўтар сам у нядаўна апублікаваным дзёньніку кажа: *«На стале [...] рукапіс «Хрыста» і Біблія»*[395].

Хоць справа тут зусім не адназначная. Чаму Караткевіч даў падназоў «Эвангельле ад Юды»? Рызыкоўная рэч, калі змагаесься з атэізмам, пра што нястомна пішуць дасьледнікі. Але ж нельга не захапляцца правідловасьцю аўтара, бо толькі ў 1970-я гг. знайшлі пэргамэнт «Эвангельля Юды» (бяз «ад»), і толькі ў XXI ст. надрукавалі яго пераклад, а для мастацкіх твораў, названых (падназваных) «Эвангельлямі ад Юды», сёньня пальцаў аднае рукі ня хопіць.

Другая крыніца агучаная ў эпіграфы да твору і шматкроць падкрэсьленая літаратуразнаўцамі: *«Як вядома, для напісання твора У. Караткевіча зыходным штуршком паслужылі радкі з канкрэтнага летапісу Мацея Стрыйкоўскага»*[396].

«Канкрэтны летапіс», пра які згадвае аўтарка, у рамане называецца «Кроніка Белай Русі…», тады як арыгінал мае назоў «Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiéj Rusi Maciejá Stryjkowskiego». Дзіўнай падаецца памылка аўтара — калі гэта сапраўды памылка, але яшчэ больш дзіўным ёсьць тое, што ніхто з дасьледнікаў не зазірнуў у «Кроніку» й ня спраўдзіў, ці насамрэч ёсьць там прыведзены пасаж, ці тое містыфікацыя Караткевіча. (Аўтар гэтых радкоў заплоціць $10 першаму, хто выявіць цытату ў тым надта ж канкрэтным летапісе.) Так ці інакш, уплыў жанру сярэднявечных кронік на раман відавочны.

Наагул, пытаньне ўплываў у прозе Караткевіча вельмі цікавае, і гэта асобная гаворка. Але для прыкладу карціць зьвярнуць увагу толькі на адзін факт.

---

395 Караткевіч, Уладзімір. …Трэба церабіць сваю сцежку. Дзённік 1965–66 гадоў // Дзеяслоў. № 5 (78). Верасень—кастрычнік 2015. С. 198.

396 Шынкарэнка, Вольга. Нястомных пошукаў дарога. Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы. Мінск: Беларуская Навука, 2002. С. 50.

Мне падаецца больш як натуральным, што пісьменьнік шукаў сваіх папярэднікаў у айчыннай літаратуры, ня мог не шукаць — каб прынамсі ўявіць, што было ўжо зроблена. А ў такіх пошуках абмінуць імя й творы Юркі Віцьбіча было проста нерэальна: адзін зь нешматлікіх, хто пісаў на гістарычныя тэмы, дый дзеля знаёмства з творамі ня трэба было паляваць на нейкія эміграцыйныя выданьні ў спэцфондах, а проста разгарнуць даваенныя літаратурныя часапісы.

Як, скажам, «Полымя рэвалюцыі», дзе друкавалася апавяданьне «Марыля»:

«Архітэктура — застыглая музыка» — сказаў, дарагія юнакі і дзяўчаты, паэт. І от у мурах гмаху захавалася музычная душа дзяўчыны. Паглядзіце, як імкнецца ён быццам сімхвонія ўгору. Гэта сімхвонія, дарагія юнакі і дзяўчаты, створана вольнымі будаўнікамі з самабытных песень — псальмаў беларускай зямелькі.

Мы слухалі выкладчыка, здзіўляліся вонкаваму бляску яго лекцый і не адразу змаглі агаліць іх сапраўдны змест. Нам, дзецям парабкаў, касцёл упарта нагадваў недабітага магната, а пахілыя хаты вакол касцёла — мінулае нашых бацькоў. […]

Праводка ішла проста на карціну, і я, шкадуючы працу мастака, збочыў, пачаўшы дзіркі над галавой Хрыста. Мускулы мае адпачылі, але цэгла супраціўлялася яшчэ больш, як раней. Цяпер з кожным ударам грымеў увесь касцёл. Я біў без пярэрвы, біў з усёй сілы і нечакана паляцеў на падлогу. Я не вераваў у бога, каб падумаць, што гэта ён скінуў мяне ўніз. Таму сціснуўшы ад болю зубы, зноў упарта палез на памост.

У сцяне чарнела дзюрка. Мой шлямбур праскочыў праз сцяну, прымусіўшы мяне згубіць роўнавагу. Мне прыгадаліся словы выкладчыка пра скарбы, і я радасна пачаў пашыраць дзірку. Потым нецярпліва прасунуў галаву ў вузкую прабоіну і адразу-ж з крыкам рынуўся да вокан.

Крык мой ускалануў увесь горад. Да касцёлу бег адусюль народ. Калі першыя людзі ўбеглі на пляцоўку, ім здалося, што я звар'яцеў. Сапраўды, хіба не нагадвае вар'ята юнак, які толькі што крычаў, заклікаючы на дапамогу, а цяпер моўчкі, не адказваючы на пытаньні, знішчае молатам карціну. Я ўсё-ж выціснуў з сябе некалькі адрывістых слоў, і таварышы таксама рынуліся ламаць затулены мастацкай брахнёй склеп. І неўзабаве мы разам трапілі ў сярэднявечча нашай краіны. […]

На плітах затуленага карцінай склепа мы ўбачылі касцяк з іржавымі кайданамі на руках і нагах. Па шырокаму тазу пазналі жанчыну. Па касе вызначылі, што яна была дзяўчына. Адзенне

струхлела. Захаваліся толькі шкуматкі ад зрэбнай спадніцы ды маленькія стаптаныя лапці»[397].

Ці ня гэтае Віцьбічава апавяданьне дало пэўныя ідэі Караткевічу для «Чорнага замку Альшанскага», у тым ліку і для наступнай сцэны?

«І там мы знайшлі тых, каго шукалі. Яны ўсё ж дачакаліся. Жывыя ўсё ж даклікаліся іх. Але ім гэта было “ўва векі вякоў”, усё адно што ніколі.

Ля самага мура блізка-блізка адзін да аднаго і пры жыцці, магчыма, абняўшыся, а цяпер проста блізка, ляжалі два касцякі. І ўвесь іхні жах адзін за аднаго і за сябе, і безнадзейнасць апошніх імгненняў раптам успляснуліся і затапілі ўсю маю бедную існасць.

Жахлівы старадаўні цынізм нібы самкнуўся з бяздоняй цынізму сённяшняга, таго, бязлітаснага, у цісках якога біўся я і гэтыя людзі ўсе гэтыя беспрасветныя месяцы.

Два. Абняўшыся?

Я ведаю, як вы зараз паглядзіце на маё апавяданне.

Меладрама? Гамлет з чэрапам? Шкілеты флінтавых ахвяр на «востраве скарбаў»? Баярын Орша?

Дудкі, каб вам ніколі не бачыць таго, што ўбачыў я і ўсе яны!

Таму што быў там адзін штрых, ад якога я доўга не мог адчуваць сябе поўнасцю жывым. Ад якога дагэтуль, калі ўспомню, прабіраюць дрыжыкі. Агіды да некаторых з пароды людской. Той апошні жах, за які выдумшчыкаў такіх меладрам паложана, уласна кажучы, біць па мордзе.

Пад тазавымі касцямі жанчыны ляжалі тонкія, як курыныя, жалкія костачкі.

...Дзіцяці, якое так і не нарадзілася»[398].

Але ж цяпер вазьму на сябе сьмеласьць прапанаваць кандыдата на трэцюю крыніцу. Сьмеласьць заключаецца ў тым, што, па-першае, няма, ці, прынамсі, ня выяўлена на гэты момант вядомых мне спасылак у пацьверджаньне гэтай ідэі, а, па-другое, крыніца тая ў пэўнай ступені супярэчыць прыгожаму, хоць і наўрад ці карэктнаму цьверджаньню: *«Для таго, каб абудзіць беларускі нацыянальны дух, У. Караткевіч у часы ваяўнічага атэізму смела скарыстоўваў і апрацоўваў у творах сюжэты і матывы з Бібліі»*[399].

---

[397] Полымя Рэвалюцыі. № 12. 1937. С. 26–33.

[398] Караткевіч, Уладзімір. Чорны замак Альшанскі. Мінск, 1983. С. 246–247.

[399] Банцэвіч, Павел; Казлоўскі, Руслан. Праз прызму часу: беларуская літаратура XX стагоддзя ў кантэксце навуковых даследаванняў. Гродна, 2012. С. 228. Беларускі нацыянальны дух і — Біблія?! Зрэшты, для маладых навукоўцаў характэрна сьмела агучваць думкі й памкненьні пісьменьнікаў.

Твор, вылучаны мной на гэтае пачэснае месца, быў выдадзены ў Савецкім Саюзе кнігаю вялікім накладам у 1963 г. (на рукапісе «Хрыста…», нагадаю, стаяць 1965–66 гг.), але стаўся вядомы грамадзянам значна раней і шырэй — праз аднайменнае кіно. Кніга й стужка называліся «Сьвята сьвятога Ёргена».

Арыгінал меў крыху іншую назву — «Фабрыка сьвятых» — і належаў дацкаму пісьменьніку Гаральду Бэргстэту (Пэтэрсану) (1877–1965). Аповесьць была напісаная ў 1919 г., перакладзеная ў расейскую мову ў 1924-м, і адказныя за новае выданьне хіба ня ведалі, што аўтар у 1946 г. быў укратаваны на два гады за калябарацыянізм.

У Савецкім Саюзе кінастужка, зрэжысураваная Якавам Пратазанавым у 1930 г., была надзвычай папулярная, хоць, пэўне ж, меней за «Вясёлыя рабяты»: адыгралі сваю ролю інтэртытры, напісаныя аўтарамі «Дванаццаці крэслаў» і «Залатога цяля», а таксама акторская гульня Ігара Ільінскага й Анатоля Кторава. Крылатымі зрабіліся выразы: *«Сьцьвярджаю, што з навуковага пагляду галоўнае ў прафэсіі злодзея, як і ў прафэсіі сьвятога, гэта, канечне, своечасова змыцца»*, *«Вернікі! Галасуйце за партыю нацыянал-дэмакратаў у імя сьв. Ёргена!»*, *«На сьвятых ня мусяць злаваць нават іхныя нявесты»*, *«От людзі жывуць! Нябось, штодня рукі мыюць»*, *«— Стварыце, калі ласка, яшчэ адзін цуд, узьнясіцеся на неба. — А пад'ёмныя?»* ды іншыя.

Не магу, натуральна, запэўніваць, што Караткевіч бачыў стужку, але пры наяўнасьці ў тыя часы толькі трох каналаў можна зь верагоднасьцю 99 % дапусьціць: пісьменьнік ведаў яе, мусіў бачыць. Цікава тут вось што: кніга, у параўнаньні з стужкаю, мае адрозьненьні. Ці гартаў ён яе?

Ва ўжо цытаванай манаграфіі пра беларускую літаратуру XX ст. у кантэксьце навуковых дасьледаваньняў пішацца наступнае: *«[…] у творчасці У. Караткевіча выразна выяўляецца традыцыя, якая бярэ пачатак у фальклоры, дзе пануе жывая стыхія народнай свядомасці, а таксама ў творах, напісаных у стылі барока, такіх, як "Прамова Мялешкі" і "Ліст да Абуховіча", травесці "Энеіда навыварат" і "Тарас на Парнасе". У гэтым імкненні выкарыстоўваць творчыя дасягненні народнай карнавальнай літаратуры пісьменнік падтрымлівае вопыт Ф. Рабле, Дж. Свіфта, М. Сервантэса, М. Гогаля, М. Твэна, М. Булгакава»*[400].

Цалкам магчыма, што гэтыя творы й імёны сапраўды можна падвесьці пад адзін назоўнік (у якім, натуральна, мусіць быць імя Міхаіла Бахціна, ось толькі, далібог, адносна «карнавальнасьці» спрачацца — па-магчымасьці, карэктна — неабходна!) або паці-

400 Банцэвіч, Павел; Казлоўскі, Руслан. Праз прызму часу… С. 240.

кавіцца, чаму няма ў пераліку, прыкладам, Эразма Ратэрдамскага, Міхаіла Салтыкова-Шчадрына, О. Гэнры ці Міхаіла Зошчанкі, але ўсё ж калі й шукаць якіх літаратурных сваякоў, то ў першую чаргу бясспрэчна трэба назваць імя Шарля дэ Кастэра й ягоную «Легенду пра Уленшпігеля»: раманы, чые тэмы (вобразы галоўных герояў) разьвіваюцца ад простанародных шванак і фастнахтшпіляў да трагічнай народнай сымфоніі, гучаць ва ўнісон.

Сваяк ім абодвум і герой аповесьці Бэргстэта: «каронны злодзей» Мікаэль Коркіс. Тэкст «Эвангельля ад Юды», пераканаы, у галовах чытачоў ці, як мінімум, на паліцы ўлюбёных кніг, а таму няма патрэбы прыводзіць паралельныя (сугучныя) месцы зь яго. Спынюся проста на пераказе цікавых для нас урыўкаў з «Эвангельля ад Ёргена» (хоць тое й не пазначанае на тытуле, але словазлучэньне згадваецца ў творы). Цытаты прыводзяцца ў перакладзе паводле электроннага выданьня кнігі[401], а таму падаюцца без пазначэньня старонак.

Зрэшты, казаць пра асобныя цытаты — наўрад ці будзе трапна. Хутчэй ідзецца пра сьцíслы пераказ з большай увагаю да асобных момантаў.

Калі адбылося тое, дакладна невядома. У 1845 г. у пустой піўной бочцы знайшлі аркушы з напісанай на іх гісторыяй. Пэргамэнтавыя аркушы. А гэта патыхае сярэднявеччам.

Затое вядомае месца дзеяньня: горад Ёргенстат.

Трыста гадоў таму ад падзеяў, апісаных на тым пэргамэнце, жыў у Ёргенстаце сьвяты Ёрген, абаронца гораду й галоты ад разбойнікаў. І ўзлавалі на яго багацеі гарадзкія, што былі ў змове зь ліхім людам і мелі ад таго добры прыбытак, і ў шлюбную ноч сьвятога напалі на яго й хацелі забіць, але той зьбег — паабяцаўшы вярнуцца.

А ў час нашае гісторыі горад жыве й квітнее дзякуючы сьвяту ў гонар гэтага сьвятога, бо паломнікі з усіх канцоў ідуць дакрануцца да ягонай плашчаніцы. І, натуральна, плацяць. *Ergo*, усім там кіруюць уцаркоўленыя асобы: гросмайстар, капэлян, скарбнік.

Былі гэта, мушу сказаць, яшчэ тыя маральныя аўтарытэты. Капэлян меў звычку падчас службаў выглядаць маладых ды гожых парафіянак, а празь нейкі час прыходзіў да іх дадому. І тады бацькі нябогаў моўчкі выходзілі з хаты й, утаропіўшыся ў вулічныя камяні, блукалі бязмэтна, а іхныя дочкі, зьняўшы паясы, пакорліва чакалі ў ложку. Пасьля аднаго з падобных візытаў на завулак Ружаў і нарадзіўся ва Урсулы сын Мікаэль. Рос дзіўным, непадобным да астатніх, і аднойчы, нікім не заўважаны, пралез у палац капэляна,

---

[401] Бергстед, Гаральд. Праздник святого Йоргена. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 176 с. Гл. на flibusta.is.

уварваўся ў ягоны габінэт і сказаў: «Ты — мой бацька!» За што адведаў на галоўнай плошчы бізуноў і быў выгнаны з роднага гораду.

З гэтага моманту робіцца цікавей.

Спачатку Мікаэль трапіў у цыркавую трупу, зь якой аб'езьдзіў ці мала краінаў, быў канатным танцорам. Потым далучыўся да вандроўных актораў, ліцадзеяў, і неўзабаве стаўся адным з самых натхнёных выканаўцаў шэксьпіраўскіх роляў. На сцэне ён зліваўся з сваёй помстаю й будучай вялікасьцю, а ягоны гонар аніяк не адпавядаў ролі сьціплага скамароха.

Пазьней Мікаэль вырабіўся на сапраўднага разбойніка, стаўся каханкам прынцэсы Пармскай і скраў для яе каронныя брыльянты, нават забіваў. І ў час чарговага сьвята гораду хаваўся ў лесе ад ляндскнэхтаў курфюрста. Было яму троху за трыццаць: *«Высокі хлапчына зь цёмнай барадой і сумным тварам, простым і сьціплым; такія твары заўсёды выклікаюць давер»*. (*«Вельмі высокі і моцны, шыракаплечы, са смешным абліччам і густымі бровамі»*[402]). Ці такога хацеў сабе лёсу? Ён жа зьбіраўся вярнуцца ў любімы горад моцным, вялікім і адпомсьціць царкоўнікам! У сваёй лісінай норцы ён чуе званы места й раптам шалёная думка працінае яго: так! Ён вернецца туды, ён схаваецца сярод паломнікаў і ўвойдзе ў свой горад!

А горад рыхтаваўся, упрыгожваўся, мітусіўся, віраваў, піў і… На боцех, каб не расьцягваць пераказ, скажу толькі: гэтае царкоўнае сьвята паводле сваёй жыцьцярадаснасьці й прагі любові моцна нагадвае нашае Купальле.

Ня брала ўдзелу ў агульным тлуме толькі купка моладзі, дачок і сыноў першых уцаркоўленых асобаў гораду, якія кпілі, жартавалі, зьдзекаваліся: і зь сьвята, і зь сьвятога, і з народу, і з уласных бацькоў. Іх варта было б назваць атэістамі — анахранізмам, што праўда: упершыню гэты тэрмін быў ужыты нібыта, як сьведчыць «Вікіпэдыя», у *Hanmer Meredith. The auncient ecclesiasticall histories of the first six hundred years after Christ, written by Eusebius, Socrates, and Evagrius. London, 1577*, тоб-то троху пазьней за меркаваны час *пэргамэнтавых* падзеяў.

Пра анахранізмы ў творчасьці Караткевіча згадвалася нямала. Вось што піша, прыкладам, лёнданскі, але ўсё ж ткі наш літаратуразнаўца Арнольд МакМілін — з спасылкаю на кнігу Анатоля Вераб'я «Жывая повязь часоў: нарыс творчасьці Уладзімера Караткевіча» (1985): *«Можна нават сцвярджаць, што некаторыя анахранізмы кнігі, такія, як, напрыклад, з'яўленне езуітаў у Беларусі на пяцьдзесят гадоў раней таго, калі яны на самой справе прыйшлі,*

402 Караткевіч, Уладзімір. Выбраныя творы ў двух тамах. Т. 2. Мінск, 1980. С. 46.

хутчэй за ўсё можна трактаваць як дапушчальную аўтарскую свабоду ў адносінах да перадачы рэальных падзей з мэтай прадставіць энцыклапедыю беларускага жыцця XVI ст.»[403].

Думка больш як сумніўная; у ёй няма ні кананічнай навуковасьці, ні апакрыфічнай прыгажосьці. А з анахранізмамі даць рады вельмі проста, калі згадаць Ліёна Фойхтвангера, у прозе якога падобных прыкладаў процьма, і ягоны вядомы пагляд на гістарычны раман, у якім бачыў сродак адлюстраваньня балючых праблемаў свайго часу. Гістарычная алегорыя, казаў ён, дапамагае як мага праўдзівей пераказаць уласнае сьветаадчуваньне, уласную эпоху. Зацытую нямецкага раманіста: *«Я не магу сабе ўявіць, каб сур'ёзны раманіст, які працуе з гістарычным матэрыялам, мог бачыць у гістарычных фактах што-небудзь іначшае, як* ***сродак аддаленьня****, сымбаль, сродак максымальна вернай перадачы ўласнага сьветапогляду, ягонага ўласнага адчуваньня жыцьця, ягонага часу»*[404].

А вось што занатоўвае Караткевіч; як кажуць у такіх выпадках — параўнай:

«Усе яны — сімвалы езуіцтва ўсіх вякоў, дурной пыхі — усіх вякоў, дэмагогіі — усіх стагоддзяў. Яны не мяняюцца. Мяняюцца толькі абставіны, у якіх яны дзейнічаюць. Яны, вядома, не робяць працэсаў над мышамі і не вінавацяць чалавека за тое, што ён пераўвасоблены чорны кот, які належаў раней касцёльнаму арганісту. Але яны ўчыняюць малпіны працэсы і сучасныя "паляванні за ведзьмамі", ды яшчэ і карыстаюцца пры гэтым не герольдамі і вестунамі, а дзесяціфунтовымі газетамі і камбінатамі жоўтай прэсы.

У астатнім жа яны — нашчадкі і двайнікі ***тых****. Яны сімвалы цемрашальства, кажанства, нянавісці да навукі, ведаў, гуманізму, братэрства, волі, святла.*

Дарэмна было б шукаць на большасці афортаў Гоі (і прытым — лепшых), якога часу, нацыі, прыналежнасці той ці іншы апакаліптычны звер.

Ён з апакаліпсісу, ён прыкідваецца анёлам, і гэтым ён страшны»[405].

Але ж вернемся да моладзі. Кіравала ўсімі прыўкрасная Алеандра, дачка гросмайстра. Яны ня тое каб бунтавалі супраць Эвангельля ад Ёргена й духоўных скрэпаў, якія яго атачалі, — усіх

---

[403] Макмілін, Арнольд. Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя. С. 281.

[404] Цыт. паводле: Мотовилов, Николай. Модернизация истории в произведениях Фейхтвангера // Семь искусств. № 4 (41). Апрель 2013. Гл. тут: http://7iskusstv.com/2013/Nomer4/Motovilov1.php.

[405] Караткевіч, Уладзімір. …Трэба церабіць сваю сцежку. Дзённік 1965–66 гадоў… С. 208.

гэтых плашчаніцаў, кубкаў; хутчэй проста над усім і з усяго кпілі, жартавалі, зьдзекаваліся й пасьмейваліся. Не апошняю тэмаю ў іх былі нявесты сьвятога: хоць і шанаваныя народам і добра такі ўладкаваныя ў жыцьці, але старыя, бяззубыя, ці, як сфармулявалі Ільф зь Пятровым, *«покуль у сьв. Ёргена будуць такія нявесты, ён наўрад ці вернецца на зямлю»*.

Мінакам падобнае стаўленьне не магло падабацца, а галоўнае — яно не спрыяла царкоўнаму бізнэсу. Таму гросмайстар напачатку спадзяваўся дамовіцца з дачкою, а як не атрымалася перацягнуць на свой бок — выдаць замуж. От толькі гордая Алеандра абсьмяяла бацьку з кандыдатамі на жаніхоў ня горш як зь вераю ў Ёргена. І тут яны нечакана для саміх сябе паразумеліся й аб'ядналіся: Алеандра станецца наступнаю нявестаю сьвятога! Для гросмайстра на тым закончацца ейныя пасядзелкі з маладой кампаніяй, а для яе — захаваецца магчымасьць заставацца вольнай і незалежнай. Далібог: і замужам, і ў хаце.

Моцна ўсьцешыліся мінакі ад такой навіны: нарэшце нявеста будзе маладая й прыгожая; так, яна грашыла, затое цяпер будзе замольваць свае грахі. Не эвангельская Марыя Магдалена й не караткевічава Марына Крывіц, але ўсё ж грэшніца.

А ў гэты самы момант у іншым канцы гораду Мікаэль, які тоўкся сярод мінакоў, слухаў іхныя нараканьні на ўцаркоўленых, што нават за сьвятым было лепей, як цяпер, думаў сабе: людзі застаюцца гэткімі ж наіўнымі, замест таго, каб мацаваць сваю волю ў барацьбе з прыгнятальнікамі, яны толькі плачуць, скуголяць, наракаюць ды мянташаць розную лухту. Думкі былі перарараваныя нейкім п'янтосам, што, загарнуўшыся ў белыя анучы, зароў: я сьвяты Ёрген! І Мікаэль зразумеў, кім ён вернецца ў горад…

Мяркую, зразумелі й знаёмыя з тэкстам пра гарадзенскага Хрыста. Так-так, Мікаэль «вярнуўся» сьвятым. Ён нават стварыў цуд, давёўшы да шалу натоўп вернікаў і да інфаркту бацькоў гораду, і адпомсьціў свайму роднаму бацьку, прымусіўшы цалаваць сваю руку перад усімі, і правёў ноч з сваёй нявестаю… Хоць гэта ўжо другаснае.

На наступны дзень гросмайстар з скарбнікам і капеланам (дый Алеандра) дазналіся, хто такі гэты Ёрген, але — што было рабіць? Пасьля пашаны, выказанай яму перад натоўпам? Ды іх проста растопчуць, калі сказаць праўду!

І тады паразумеліся яны на гэтакім гешэфце: «сьвяты» «ўзносіцца» на неба, а яму даюць за тое дзьве бочачкі золата, кілбасаў, сыру, карэту й… часткаю гэтай зьдзелкі захацела стацца Алеандра.. Але зноў жа, тое іншая гісторыя.

Мікаэлю зрабілася лёгка й вольна. Ён адпомсьціў за матку, за сябе. Ён зьдзейсьніў мару свайго жыцьця! І — раптам адчуў сябе

спустошаным, быццам жыцьцё страціла ўсякі сэнс. *«Ён глядзеў на мора вернікаў, што ўглядалася зь нейкаю саплівай бездапаможнасьцю і тупым спалохам, быццам першабытныя жывёліны, і ў сваёй амаль ідыёцкай рэлігійнасьці не жадалі нічога болей, як утульна спалучыцца з натоўпам такіх самых фанатыкаў, падпарадкоўваючыся іхнаму стыхійнаму ціску... Гледзячы на іх, Мікаэль раптам зразумеў, што гэтыя незьлічоныя натоўпы багамольцаў самі шукаюць сьвятыя храмы, каб глядзець на іх зьнізу ўверх, як жывёліна глядзіць на сонца, шукаюць цудатворныя плашчаніцы і лятуць да іх з усіх бакоў, пускаючы ад захапленьня ў порткі, і ні ў воднай з гэтых прыдуркаватых пахілых істотаў ніколі ня зьявіцца сьвятой думкі...»*

Мікаэль кажа сам сабе словы, якія ўголас прамовіў Максім Багдановіч: *«Народ, Беларускі Народ! Ты — цёмны, сьляпы, быццам крот»*. Але для Караткевіча гэтага было замала — простая канстатацыя. Ён з сваім Хрыстом пайшоў далей, той зрабіў сапраўдны цуд, пра які згадваецца й на самым пачатку твору: *«У яго, у Юрася Братчыка, цудаў было больш. І галоўнае цуда — мёртвыя ўсталі, калі прыйшоў ён»*[406], — і напрыканцы: *«Вецер варушыў валасы Хрыста. Ён глядзеў, ён бачыў абліччы. Тысячы абліччаў. Бачыў жывых і забітых. І гэта было тое, неўміручае, імя чаму — Народ»*[407]. Такі народатворчы *rondel*.

Вось, бадай, і ўсё пра кандыдата на трэцюю крыніцу й трэці складнік раману «Хрыстос прызямліўся ў Гародні».

Зрэшты, мабыць, варта яшчэ дадаць у абарону Гаральда Бэргстэта, што хай той і не знайшоў іншага шляху для свайго героя, як зьехаць і жыць далей шчасьліва, з жонкай і дзецьмі, у эпілёгу, аднак, згадваецца адзін з нашчадкаў сьвятога — кіраўнік народнага паўстаньня Конрад фон Фалькенбэрг.

А мо дацкі пісьменьнік ведаў пра Каліноўскага й думаў пра свае «Каласы пад сярпом»?

---

406 Караткевіч, У. Выбраныя творы ў двух тамах. Т. 2. С. 6.
407 Тамсама. Т. 2. С. 392.

СЬМЕРЦЬ У ЛЮСТЭРКУ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ[408]

Шлях Паэта — шлях самотны. Вандруе Язэп Драздовіч. Сышоў у невядомасьць Уладзімер Дудзіцкі. Зьнік Мікола Цэлеш. Вярнуўся й не пакінуў па сабе вестак Янка Палонны. Бадай, каля кожнага нашага пісьменьніка стаіць сьмерць. Ня як завяршальны факт біяграфіі, а як таямніца. Сяргей Палуян. Янка Купала. Кузьма Чорны. Зьмітрок Бядуля. Рыгор Мурашка. Мікола Прашковіч. Міхась Стральцоў. Рыгор Семашкевіч. Яўгенія Янішчыц.

Некалі *memento mory* значыла *«сьпяшайся жыць»*, цяпер — *«сьпяшайся паміраць»* або *«навучыся паміраць»*. Бо — па шчырасьці — жыцьцё вельмі, вельмі кароткае. І нібы толькі цяпер прыйшло разуменьне гэтага сумнага факту. Але застаецца, як у даўніну, пытаньне пра сьмерць. Пытаньне пра сьмерць — пытаньне пра сэнс сьмерці, а мёртвага сэнсу не існуе. І яшчэ — пра жыцьцё па сьмерці.

У беларускім прыгожым пісьменстве існуе альтэрнатыва сьмерці — памяць. Мо таму столькі ў нашай літаратуры вяртаньня — да Эўфрасіньні, да Вітаўта, да Каліноўскага, да таго пункту адліку, зь якога кожны пачынаецца — сам для сябе. Мы пачалі пісаць пра гісторыю, калі задумаліся над пытаньнем сьмерці, у прыватнасьці, як нацыі, калі адчулі сябе самотнымі[409]. Акутагава, гэты вельмі бела-

---

[408] Артыкул напісаны паводле дакладу, прачытанага на канфэрэнцыі «Шлях да ўзаемнасьці». (Белавежа, Польшча, 22–23 чэрвеня 2002 г.)

[409] *«У гарадох-садох Самуіл Плаўнік пісаў бы, пэўна, оды, але апрача таго і больш таго — гістарычныя раманы. Нашым унукам, шчасьлівым і гордым, моцным і дакладным у рухах, ён расказаў бы пра стагодзьдзі вялікага змаганьня за іх, расказаў бы пра стагодзьдзі, якія гумусам ляжаць пад нагамі. Ён расказаў бы ня толькі пра тое, як корчыўся Фра Дольчыно, ня толькі пра тое, як вялі на шыбеніцу Кастуся Каліноўскага, як памёр Дэлеклюз, ідучы насустрач кулям вэрсальцаў, як невялічкая па колькасьці і валатоўная па духу група ўзвышаўцаў тварыла новую культуру вызваленага беларускага народу, перажываючы розныя нягоды… Тужлівы і ўсхваляваны, ён расказаў бы, як у тым часе жыў чалавек, шматмільённы чалавек.*

І гэта было-б страшна.

Ён расказаў-бы, як памірала і не магла памерці Сымонава жонка.

Навошта-б ён гэта рабіў, я ня ведаю.

рускі, паводле Сяргея Дубаўца, японскі пісьменьнік, неяк зазначыў: *«Здаўна людзі верылі, што пекла — апраметная. І толькі адно ягонае кола — кола самотнасьці — нечакана паўстае ў паветры над горамі, лясамі, палямі. Інакш кажучы, тое, што заўсёдна вакол чалавека, можа вокамгненна стацца болем і пакутай»*.

Колькі б мы ні гаварылі пра адраджэнцаў — пачатку стагодзьдзя XX ці XXI, — мы гаворым агулам, бы пра супольнасьць людзей, нейкі гурт, аб'яднаньне. Але яны заўсёды былі самотныя, нават сярод «сваіх». Хіба — найбольш сярод сваіх. Кожны сам па сабе. Ці не праз гэта сьмерць беларусаў — пісьменьнікаў і іхных герояў — мае свае, спэцыфічныя адценьні, свой пах, свой лад?

Сьмерць па-беларуску. Празь яе — зразумець, убачыць саміх сябе. Праз чужую сьмерць убачыць чужое й чужога.

Як бы ні карцела некаторым, надта розныя мы. І былі, і ёсьць, і заўсёды будзем. Розным жыцьцём жывем. Розным сьмерцю паміраем:

каляровыя вопраткі разрываюць паветра
механічныя сэрцы паўтараюць свой цырк
ураджайнай глебе спакойна
родзяцца прадбачванні (апрача пагоды)
горад цудоўна пасолены глухатой
у безупыннай продажы смех і захапленне
тыя ж самыя маршруты для ўсіх ад
першых да апошніх дзвярэй
штучнае святло калышацца пад музыку
глухаты
пад модным лозунгам усё
моднае жыццё
смерці — розныя[410]

Людзей — пры ўсёй іхнай рознасьці ды непадабенстве — лучаць дзьве падзеі: нараджэньне й сьмерць. Прычым першая застаецца па-за полем зроку чалавека, яна прыходзіць да яго ў аповедах маці, спробах уяўленьня, другая — якраз тое адзінае, што ён сьвядома перажывае — адно што распавесьці пра набыты досьвед няма магчымасьці[411].

Можа, дзеля свайго вялікага замілаваньня да продкаў і вялікае крыўды за іх». (Бярозка, Юры. Літаратурныя партрэты. 2. Зьмітрок Бядуля // Узвышша. 1928. № 4. С. 135.)

[410] Артымовіч, Надзея. Сезон у белых пейзажах. Беласток, 1990. С. 30.

[411] *«Няма такога месца на зямлі, дзе б не магла знайсьці нас сьмерць, нават калі мы ўвесь час будзем азірацца навокал, быццам у сьмяротнай і небясьпечнай краіне. (...) Людзі прыходзяць і сыходзяць, бягуць і танчаць, і ні слова — пра сьмерць. Усё цудоўна, усё выдатна. Але калі сьмерць рап-*

Чалавек ня думае пра сьмерць; і таму, што баіцца, і таму, што сьмерць цяжка паддаецца разважаньням, асэнсаваньню; а праз гэта сьмерць ці думка пра яе захоплівае нечакана, хоць, здаецца, мы ці не з маленства ведаем, што яна — ёсьць[412].

там прыходзіць да іх, да іхных жонак, да іхных дзяцей, да іхных сяброў, захоплівае зьнянацку, непадрыхтаванымі, якія віры пачуцьцяў ахопліваюць іх, які плач, якая злосьць, які адчай!..» (Мішэль Мантэнь).

412 *«Што ні кажы, а жыцьцё, ужо само па сабе, ёсьць радасьць, вялікае шчасьце, бясцэнны дар. Ёсьць дзьве важныя часьціны, зь якіх складаецца жыцьцё й яго глыбокі сэнс і хараство — чалавек і прырода. Бо ніколі ня страціць для нас цікавасьці чалавек, бо праяўленьне яго розуму бязьмежна, бо дарогі яго ня вызначаны, бо формы яго жыцьця і яго ўзаемаадносін да другіх людзей бясконца размаіты, аканчальна ня выяўлены й ніколі ня могуць стаць аканчальнымі. А прырода! Колькі вялікага задавальненьня дае нам яна! Бо прырода — найцікавейшая кніга, якая разгорнута прад вачыма кожнага з нас. Чытаць гэту кнігу, умець адгадаць яе многалучныя напісы — хіба ж гэта ня ёсьць шчасьце?*

Адно толькі шкода, што наша жыцьцё ня сузьмерна малое, каб начытацца гэтаю кнігаю. (...)

Часы прабілі поўнач. Настаўнік перанёс лямпу ў другі, яшчэ меншы пакоік, дзе стаяў яго прасьценны дзеравянны ложак, палажыўся ў пасьцелю й лежачы чытаў: “Зорныя сьветы і іх насельнікі”. Шырокі малюнак недасяжных сьвятоў раскрываўся перад вачыма маладога настаўніка ўва ўсёй таемнасьці й безгранічнасьці. І подлуг таго, як мысьль усё больш захаплівалася гэтым чароўным малюнкам і гэтымі нязьлічонымі сьветамі, раскіданымі сярод бяздонных багнаў, такіх страшных, такіх павабных, — зямля і чалавек, пагардлівы гаспадар яе, рабіліся ўсё меней і меней значнымі, нікчэмнымі. Гэта безгранічнасьць заціра ла зямлю, і яна гублялася ў ёй, як малюсенечкая пылінка. А якім малазначным, незаметным зьяўляўся чалавек, яго клопат, яго штодзённыя драбніцы жыцьця! Новыя думкі й настроі ахінулі маладога настаўніка. Але гэтыя думкі ў момант разьляцеліся, як вераб’і, калі ў іх вясёлы гурток паляціць каменьчык, кінуты рукою якога-небудзь падшывальніка-жэўжыка: страшны й няпрыемны вобраз сьмерці бліснуў сярод гэтых думак маладога настаўніка й разагнаў іх. На адзін момант жыцьцё ў ім як-бы спынілася. па яго целу прабегла дрыготка, бо гэты вобраз сьмерці вынік зусім неспадзявана:

— Я памру! — падумаў малады настаўнік: — будзе такі час, калі я стану няжывым трупам!

На кароткі міг ён як-бы адлучыўся ад сябе самога й зірнуў на сябе збоку, як пастароньні, другі чалавек, і жыва ўявіў сабе той момант, калі ён будзе нярухомым трупам.

— Фу! як гэта прыкра й няпрыемна! — падумаў Лабановіч. — А горай за ўсёго тое, што перад сьмерцю мы бяспомачны й слабы й ня маем спосабаў адхіліць яе ад сябе або хоць аддаліць час яе прыходу. Ад яе не адмолішся, ад яе не адкупішся нічым.

Па-сутнасьці сьмерць няўяўная, яна ня мае рэпрэзэнтацыяў: яе няма ані ў сьвядомым, ані ў падсьвядомым. І каб уявіць сабе яе, накрэсьліць нябачныя контуры, чалавек мае адзінае выйсьце: убачыць яе праз нешта — сымбаль, алегорыю, праз нейкую рэчаіснасьць, што стаіць на мінусе, на пустым месцы — надмагільлі, што закрывае няісную ў магіле сьмерць.

Са старажытнай Грэцыі вядомая жахлівая фігура сьмерці — Гаргоны, пагляд якой ператвараў чалавека ў камень, нібы ўласнае надмагільле. Каб паглядзець ёй у вочы й застацца жывым, трэба было схітраваць: адвярнуцца ад гібельных вачэй і зірнуць у люстэрка.

Не заглядвай у маё скраздоньне,
калі ты ня хочаш скамянець.
Ці ж я сам абраў такую долю,
што із дна люстэркаў зеўрыць сьмерць?[413]

Тут, натуральна, ідзе пра фэномэн сьмерці ў кантэксьце не прыроды, а духу, таму й развагі датычаць адной з формаў адлюстраваньня духу — літаратуры. Люстэрка літаратуры.

Падабраць адпаведную мэтадалёгію для аналізу досьведу, а часьцей — *уяўнага* досьведу сьмерці — няпроста. Найбольш прыдатнаю тут бачыцца гермэнэўтычная традыцыя, працэсы суперажываньня, разуменьня ды інтэрпрэтацыі, сфармуляваныя Гансам-Георгам Гадамэрам (*Hans-Georg Gadamer*), трымаючы ў памяці й пазыцыю — таксама гермэнэўтычную — Фрыдрыха

— Я памру. Маладым, пажылым ці старым, але факт той, што я памру, бо я, як і ўсё, што мае ў сабе пачаткі жыцьця, падлягаю сьмерці, бо ўсё на сьвеце, толькі што зарадзіўшыся для жыцьця, ужо мае ў сабе адзнакі й пячаць сьмерці. І людзі звыкліся з гэтым, і нікому навет і ў голаву ня прыходзіць выказаць свой пратэст проціў сьмерці й вясьці з ёю змаганьне, як-бы ўжо даўно-даўно ўмовіліся прызнаць над сабою яе ўладу, лічыць гэту ўладу справядліваю й законнаю. А яна, гэта сьмерць, кожны дзень ходзіць вакол, кожны час, кожную хвіліну нішчыць і маладзенькія й старыя формы жыцьця. І мы не зварачваем на гэта ўвагі, і толькі тагды яна робіць моцнае ўражаньне, калі ўмірае хто блізкі, або калі наваліцца мор, і людзі пачынаюць паміраць агулам. Тагды чалавека ахоплівае жах, і ён губляе галаву. І вось што цікава. Калі парушаюцца драбязговыя правы, то чалавек гатоў грызьціся за гэта й кусацца зубамі; там-жа, дзе разьбіваецца сама аснова, прынцып, ён пакорна згінае сваю галаву й моўчкі падстаўляе яе пад абух.

— Тфу! якая гэта агідласьць! — думаў далей малады настаўнік: жывеш, строіш пляны, чагось шукаеш, чагось дабіваешся, спадзяешся, а прыдзе час, і ты будзеш труп, гніль, спажытак чарвей». (Гушча, Тарас [Якуб Колас]. У палескай глушы. Вільня, 1923. С. 10–13.)

[413] Пацюпа, Юры. Па той бок. Вершы 1999–2000 // Калосьсе. 2000. № 8.

Шляермахэра (*Friedrich Schleiermacher*), заснаваную на пошуках у творы сэнсу ня ўкладзенага аўтарам, але большага.

Гаворка пра сьмерць ускладняецца яшчэ тым, што ў падсавецкім грамадзтве, ня толькі псэўдасацыялістычным, але й псэўдааптымістычным, гэтая тэма была ня тое каб афіцыйна забароненаю, але надта ж непажаданаю. Сказаць пра сьмерць, напісаць пра яе было ўчынкам амаль непрыстойным. Гэта зразумела: у сьмерці ўлада бачыла выбар (нават калі размова ішла не пра самагубства, а сьмерць натуральную), нешта непадуладнае ёй, як, між іншага, і эрас, сэкс. (Сьмерць і сэкс аб'ядноўвае яшчэ нешта. Чалавек хавае сьмерць або сьмяротную хваробу гэтак сама, як хавае сваю сэксуальнасьць ці сэксуальную арыентаванасьць; гэта слушна як у дачыненьні асобнага чалавека, гэтак і сучаснага грамадзтва.) Зрэшты, пытаньне сьмерці, выбару сьмерці зьявілася нечаканым рэактывам і для пасьлясавецкага беларускага грамадзтва[414]. На Захадзе, у прыватнасьці, у ЗША, стаўленьне да сьмерці, да пытаньня сьмерці (як і іншых чалавечых слабасьцяў) прынцыпова інакшае[415]. Прыкладам, кніга «Сьмерць і паміраньне» (1969) Элізабэт Кюблер-Рос — адна зь «Сьпісу кнігаў стагодзьдзя»: *«Праца Элізабэт Кюблер-Рос як псыхіятра для невылечна хворых мела вынікам публікацыю "Сьмерць і паміраньне", якая паставіла пад сумнеў шматлікія табу XX ст. і адносіны, зьвязаныя са сьмерцю. Рэагуючы на ізаляцыю і санітарыю сьмерці, зь якімі яна сустракалася ў шпіталях, дзе працавала, Кюблер-Рос пастаралася прыцягнуць увагу мэдыкаў і грамадзтва*

---

[414] У лістападзе 2000 г. парлямэнт Галяндыі большасьцю галасоў легалізаваў эўтаназію, якая, што праўда, практыкавалася ў гэтай краіне на працягу некалькіх гадоў. Такім чынам, Галяндыя стала першай краінай у сьвеце, дзе дазволена добраахвотнае спыненьне жыцьця хворых — пры наяўнасьці жорсткіх крытэрыяў: пацыент мусіць быць безнадзейна хворым, трываць няспынныя болі й неаднаразова прасіць добраахвотнай сьмерці. Паводле апытаньняў, пераважная большасьць галяндцаў падтрымлівае закон.

На гэтае паведамленьне даволі нечакана зрэагавала «Наша Ніва», неафіцыйна трымаючы сьцяг носьбітаў новай думкі й новых павеваў. Адзін з сваіх нумароў, у адпаведнасьці з уласнай практыкаю, прысьвяціла «тэме» — добраахвотнай сьмерці, з артыкуламі, якія б цалкам пасавалі да якой-небудзь «Советской Белоруссии», калі не паводле мовы, дык стылю й, што галоўнае, спосабу мысьленьня. Ахвотных пераканацца дасылаем да № 50 (207), 11–18 сьнежня 2000 г. з артыкуламі СяргеяВарыводзкага «Носьбіты сьмерці» і Юліі Андрэевай «Забойства хворага», дзе аўтары пішуць: *«Эўтаназія! Слова выклікае ў нетрах спадчыннае памяці карціны масавых забойстваў часоў нацызму»*.

[415] Хоць, натуральна, нельга казаць пра Захад як нешта цэльнае ды цэласнае. Тыя ж самыя судовыя працэсы супраць доктара Геваркяна, прыхільніка эўтаназіі, празванага «доктар Сьмерць», сьведчаць пра тое.

да фізычных і псыхалягічных патрэбаў тых, хто памірае. Ейная праца выклікала распаўсюджаньне госьпіснага руху ў Амэрыцы і пашырэньне больш годнага і гуманнага стаўленьня да заканчэньня жыцьця»[416].

Нават болей, сьмерць зрабілася прадметам навукі. Напрыклад, у канадыйскім Лёндане (Антарыё), дзе жыў доктар Барыс Рагуля, у *King's College* існуе *Certificate Program Palliative Care and Thanatology* з курсамі *Introduction to Thanatology; Palliative care: The Application of Basic Principles; Bereavement and Grief; Children and death; Suicide; Spiritual, Philosophical and Ethical issues in Death and Bereavement; Individual and family Counselling; Field Placement in Palliative care.*

Калі ў савецкай Беларусі былі ідэалягічныя падставы замоўчваньня сьмерці, на Захадзе сытуацыя адрозная. Вось што пра гэта піша беларуска з Парыжу, Віржынія Шыманец:

«Ты ведаеш, я адчувала, у Беларусі што людзі ня шмат размаўляюць пра сьмерць, а жывуць зь ёй. У Францыі сьмерць — гэта табу. Ніхто не жыве з гэтым. Вы стары, значыць, вы паміраеце ў шпіталю, ніхто ня ведае дакладна, як людзі ўміраюць. Ніхто ня думае, што гэта рэальна. Сьмерць можна ўбачыць у тэлевізіі. Гэта далёка. Гэта здымка. Паміраюць у Косаве, Чачэніі, Руандзе, Чарнобылі. А бліжэй — сьмерці няма ці мала... Калі сьмерць рэальна ўваходзіць у жыцьцё, усё вельмі чыста й хутка здараецца. Я ня ведаю, як гэта на Беларусі, але я чула, як людзі размаўляюць пра сьмерць і як жанчыны нараджаюць. Надзеі няма — у сьмерці, як і ў нараджэньні. Альбо — ёсьць надзеі ў сьмерці больш, як у нараджэньні? Гэта рэальна, і гэта жыцьцё. Гэты лёс выглядае так рэальна, што яго могуць уявіць сабе нават дзеці, як "Гансэль і Грэта". Я ня думаю, што ў Беларусі гэтая тэма маргінальная. Зірніце, колькі людзей прачыталі "Чарнобыльскую малітву"? Зірніце, які культ вайны ёсьць яшчэ ў Беларусі? Эміграцыя: я памятаю, што дзед заўсёды тлумачыў, што ён эміграваў, каб не памерці. Гісторыя: аб чым гісторыя гаворыць? Аб тых, хто цяпер пад зямлёй. Постмадэрнізм? У нас, пасьля Косава, размаўляюць аб постпэсымізьме. Гэтыя кірункі нараджаліся таксама супраць або за ідэю, што мы

---

[416] *«Elizabeth Kobler-Ross's work as a psychiatrist with the terminally ill resulted in the publication of On Death and Dying, which challenged many 20th-century taboos and attitudes associated with death. Reacting to the isolation and sanitization of death she encontered in the hospitals she worked in, Kobler-Ross sought to make the medical establishment, and society, pay attention to the physical and psychological needs of the dying. Her work has resulted in the spread of the hospice movement in America, and in a more dignified and humane approach to the end of life».* (The New York Public Library's Books of the Century / Edited by Elizabeth Diefendorf. New York — Oxford, 1996. P. 100.)

ўсе разам ідзем у мур, і што мы ўсе жывём пасьля надзеі. Як думаць пасьля Гітлера, Сталіна, Хірашымы, Чарнобылю й г.д., назовы якія адзначаюць прасторы сьмерці, насільля, цішыні?»[417]

У падсавецкім грамадзтве сьмерць атрымала іншы статус, паўлегальны, які ўскладняе ўсякае знаёмства, за выняткам асабістага. Стаўленьне тое — савецка-беларускае — адлюстроўваецца ў стаўленьні да могілак, якія, у сваю чаргу, ёсьць адлюстраваньнем сьмерці. Падзеі апошняга часу, з Кальварыйскімі могілкамі ў Менску, з Курапатамі, — найлепшыя таму прыклады.

Могілкі — вельмі дакладнае люстэрка; месца, дзе ляжыць нябожчык, помнік або надмагільле з эпітафіяй — вось ідэя музэю продкаў (экспанат + шыльдачка з надпісам-тлумачэньнем), куды мы павінны ісьці на Дзяды[418]. Таму стан могілак — тое нашае стаў-

---

[417] З электроннага ліста Віржыніі Шыманец да аўтара ад 03.12.1999.

[418] *«Каб выразьней ахарактарызаваць гэтае спрадвечнае паганскае сьвята, прыстасованае да хрысьціянства, дык падам успамін-уражаньне ўдзельніка гэтага сьвята, калі ён быў зусім малы.*

У суботу ясны, ясны сонечны дзень. З хаты вынесены ложкі, лавы, стол і ўсе іншыя рэчы да качарэжніка й таўкачоў. Пасьцель і ўся іншая адзежа праветрана й прасушана. Усе іншыя вынесеныя рэчы вымыты й высушаны. У хаце вымыты сьцены, стол, вокны й дзьверы. Удзень мама вынула зь печы тры вялікія булкі белага (зь веянай мукі) хлеба й каля дзесяці маленькіх піражкоў для ўбогіх. Адвячоркам усе вынесеныя рэчы ўнесены ў хату й пастаўлены на месца. Увечары тата зарэзаў барана.

Калі мы на Дзяды рана сьнедалі юшнік з авячыны й белаю капусту, дык сусед Янка пытаўся праз вакно: "Ці трэба гарэлка?" Але тата сказаў, што ня трэба.

Настае шарая гадзіна. Па кутках цямнее. Мама зь печы вымае місы й місачкі, цёрлачкі й чыгунчыкі. Гэта былі тыя стравы, што варыліся зраньня й ладзіліся да вячэры. Мама стаўляе гэту ежу на лаўку ля печы, бо трэба яшчэ паліць печ ды варыць болей страваў, бо трэба, каб на гэту вячэру было дванаццаць страваў. Прайшло больш са гадзіну часу. У печы канчае паліцца. Мама дастае зь печы яшчэ дадаткова звараныя стравы.

У хаце пануе ўрачыста-сьвяточны настрой. Стол засланы белым абрусам. Пасярод стала стаіць запаленая сьвечка ў кубачку з насыпаным жытам. На покуці сядзіць тата, ля яго на аберненым гарцы стаіць газьнічка. Тата з кнігі адчытвае літанію за душы змарлыя, а ля яго сядзіць Ганна (старэйшая сястра 12 гадоў) і яму дапамагае. Яна адчытвае "Выбаў іх, Божа". З другога боку тату сядзелі мы з Марыляй. Мы яшчэ зусім ня ўмелі маліцца, дык раз-пораз хрысьціліся. Янка, самы старэйшы брат (гадоў 15), ляжаў на печы. Мама, гаворачы пацеры, насіла на стол стравы. Яна некалькі разоў спыняла пацеры, падыходзячы да печы, ды клікала Янку да стала. Калі ўжо ўсе стравы былі на стале, дык мама абнесла іх наўкола запаленай сьвечкаю, гаворачы: "Вечны адпачынак". Нарэшце Янка зьлез з печы ды сеў на ўслоне. Калі маленьне скончылася,

леньне і да сьмерці, і да продкаў, і да сваёй спадчыны як духовай, гэтак і матэрыяльнай.

Што пытаньне сьмерці ў літаратуры, ейнае адлюстраваньне, нават стаўленьне да яе вымяраецца не палітычнымі паглядамі — дакладней, ня толькі палітычнымі, — выдатна ілюструе сытуацыя з успрыманьнем творчасьці Ўладзімера Жылкі, якога яшчэ напрыканцы 1920-х гг. разумнік Юры Бярозка спрабаваў абяліць ад эпітэту «пэсыміст»[419]. Вось цытата з артыкулу эмігранта Язэпа Менскага (Ізыдара Плашчынскага) «Уладзімер Жылка» ў часапісе «Конадні»:

«Выбраная Жылкам эміграцыя ў чужы край не магла не зрабіць уплыву на ягонае творства ды помсьцілася на паэце. Адсюль у ягонай паэзіі пашыраюцца матывы, адменныя ад вышэй разгляданых. Паэта пачынае пісаць пра "сьмяротны пах" ды "боль затоенай тугі ў кволым паху зьвялых кветак", пра сваю трывогу "ў бездарожжы, у бяспуцьці" зь няўцешным — "лёс нямілы" — "крыж пахілы і жарства", пра могілкі з крыжамі, сярод якіх лірычнае "я" ахапляе думка, "што маладосьць прайшла мая, што я астыг, калісьці сьмелы, калісь гарачы, яркі я", што чалавек ідзе "няроўным хібкім крокам", як "год тужліва-шалых сын". Паэтава ўвага запыняецца на вобразах духова-маральнага чалавечага ўпадку й кананьня, навет само лірычнае "я" трапляе пад уплыў, няхай і часовы, духовай выбітасьці. Але важна адцеміць, што Жылка, зварачаючы ў той час сваю творчую ўвагу на моманты кананьня жыцьця, ніколі не акцэнтаваў сваёй думкі й пачуцьця, не абрываў іх на закончанай і безвыходнай нірване»[420].

дык мама сказала да Янкі: "Чаму-ж ты, маё дзетка, гэтак робіш?" "А вы што робіце? Гэта-ж паганскае сьвята; ксёндз казаў, што грэх гэта сьвята сьвяткаваць". Тата нічога не адказаў, стаў распачынаць вячэру». (Адам Варлыга [Язэп Гладкі]. Дзяды (успамін). Рукапіс перахоўваецца ў архіве БІНіМу.)

[419] *«Зь некаторага часу слова "пэсымыст" стала ў нас за лаянку. І стала гэткім не без падставы. У нас пэсымызм зьяўляецца вынікам або няпэўненасьці, або стомленасьці. Пасьля першага агульнага азнаямленьня з Жылкавымі вершамі лёгка і гэтага паэта Заходняй Беларусі назваць пэсымыстам. Ня рэдка пануюць над Жылкам цяжкія настроі. Пра сябе поэта ня рэдка думае з горычу. [...] Але ў тым і справа, што Жылка бадай не вылучае свайго асабістага лёсу ад лёсу колектыўнага. "Наш лёс" для Жылкі тое-самае, што і "мой лёс". Жыцьцярадасьць — прыгожая, патрэбная і разумная рэч, але трэба прызнаць для чалавека права быць сумным, калі бязьлітасна прыгнятаецца і вытручваецца ўсё, што чалавеку гэтаму асабліва міла».* (Бярозка, Юры. Уладзімер Жылка // Узвышша. 1928. № 2. С. 158.)

[420] Менскі, Язэп. Уладзімер Жылка // Конадні. 1954. № 1. С. 76.

Ня дзіва, што літаратуразнаўца Ўладзімер Калесьнік, аўтар манаграфіі пра паэта[421], піша наступнае: *«Калі чытаць асобныя інтымныя вершы паэта гэтай пары (1923 г. — Л. Ю.) без біяграфічнага кантэксту, дык можна памылкова прыняць іх за праяву ўпадніцкіх настрояў, уласцівых літаратурнаму дэкадансу. На самой жа справе гэта быў праўдзівы адбітак асабістай трагедыі смяротна хворага мастака. Прачытаныя ў кантэксце аўтарскай біяграфіі, такія творы нечакана выяўляюць унутраную мужнасць, рысу, якую слушна заўважыў у Жылкавай натуры Леапольд Родзевіч, пішучы да яго: "Моцны, браце, маеш дух, калі жартуеш у час, як кроў з горла ідзе". Праяваю мужнасці, а не слабасці лічыў Юліюс Фучык размовы са смерцю Іржы Волькера, гэта ж адносіцца і да дваццацічатырохгадовага Жылкі»*[422]. І далей: *«Дыялог са смерцю становіцца скразною тэмай інтымнай лірыкі Жылкі. І амаль нідзе паэт не паддаецца слабасці, упадку духу. За гэтым ён сочыць»*[423].

Насамрэч усё зусім ня так. Жылку не было патрэбы выяўляць мужнасьць пры сустрэчах зь сьмерцю, бо ён любіў яе — як мастак, як творца. Нездарма ж меў *«лятунак выдаць кніжку, не больш за 30–50 вершаў, выключна з матывамі кахання, смерці, хараства, прыроды, менскіх тавэрнаў і падобнага»*[424].

Зрэшты, Жылку сьмерць вабіла й як чалавека, думаньніка. Вось колькі цытатаў зь ягонага дзёньніку:

«15 сакавіка. Смерць саўсім не страшыць, нават больш: яна жаданая госця. Пужае жах жыцця — жорсткі і няўломны, няўмольны. Я баюся пустаты і хаосу, а яны паўналадныя. Песні хаосу заўсёды з намі, чортавы, праклятыя песні. Толькі на час праяснее неба нашага духоўнага свету, і здаецца (здаецца толькі) гармонія. Ах! Як цяжка жыццё, які велізарны цяжар»[425].

«6 кастрычніка. Такім чынам, я зноў саджуся пісаць. Баліць і гарыць галава, баляць грудзі. Дактары кажуць, што ў мяне вельмі сур'ёзна ў лёгкіх, трэба лячыцца. Але, Божанька, я так утаміўся, такі цяжкі быў мой шлях, такі пакутны, што я ўтаміўся. Мне скарэй хацелася б смерці. Хутчэй адпачыць. Я ж маю права аб гэтым марыць, як працаўнік, натаміўшыся за дзень, мае права, павячэраўшы, легчы спаць. (...) ...Так, безумоўна, так — памерці радасць, але страшна падумаць, што прыходзіцца (а мо і далей прыйдзецца) жыць кульгаючы, хвораму і разбітаму. Так часта прыходзіць здрадная, салодкая думка — прыскорыць канец. Гэта

---

[421] Калеснік, Уладзімір. Ветразі Адысея. Мінск, 1977.
[422] Тамсама. С. 155–156.
[423] Тамсама. С. 156.
[424] Жылка, Уладзімір. Выбраныя творы. Мінск, 1998. С. 274
[425] Тамсама. С. 152.

найлепшае выйсце, але… але я дурань і слабы, бязвольны. А мо хапіла б сіл, а пераконанасці ў гэтым няма!»[426]

Уладзімер Жылка быў ня першы, як думаў ён сам[427], хто спрабаваў зазірнуць па той бок чалавечага існаваньня ў паэзіі, але, верагодна, яго можна назваць адным зь песьняроў сьмерці. Як хораша напісаў Міхась Скобла, *«Уладзімір Жылка ведаў пра сваю хваробу, успрымаў наканаваны лёс спакойна, нават такую непаэтычную (вось з гэтым цяжка пагадзіцца. — Л. Ю.) з'яву як смерць не цураўся пускаць на цвінтар свайго ціхага храма. А як жа — спрадвеку ў храме не толькі благаслаўлялі на новае жыццё, але і адпявалі. Смерць мелася быць адным з матываў задуманай ім кнігі. Яе, каго паэты звыклі малюваць кашчавай і бяззубай, паэт называе жаданай госцяй. Ягоная цудоўная элегія "Смяротны пах" гучыць як прычашчальная малітва. Напярэдадні з'яўленьня на Беларусі новай літаратурнай плыні віталізму (што абазначыцца творчасцю Я. Пушчы, У. Дубоўкі, А. Бабарэкі) Жылка як бы пачынаў ад адваротнага, спавядаючы мартызм»*[428].

Да вершаў з трэнічнымі матывамі, дзе чысты пэйзажны лірызм пераходзіць у лірызм трэнічны[429], належыць «Сьмяротны пах», «Зімовае», «Бяспынна, глуха», «Так, няшмат», «Прытулі, сястра, слабога», «Не кляні, о анёл-абаронца!», некаторыя іншыя. Ужо адзін пералік сьведчыць пра тое, што сьмерць у Жылкавай паэзіі заходзіла далёка за цьвінтар — аж да самага алтара. Бо яна — «сястра», «каханка-сьмерць», «як маці», «сьмерць-збаўца». Да яе паэта ідзе «закаханым», «з тайнай радасьцю спатканьня». Менавіта ёй — «апошні верш» («Прытулі, сястра»), бо *«будзе добра, лёгка, ціха, / Супакойна, люба мне»*.

Як тастаменту новага Бог,
Сваёй смерцю ён смерць перамог.
Варажы, варажы, варажы,
Раскрыжуй на ружовым крыжы,
На ружовым крыжы сярод рож,
Варажбою мой боль упрыгож.

---

[426] Жылка, Уладзімір. Выбраныя творы. С. 158.

[427] Зь ліста да Антона Луцкевіча: *«Перасылаю Вам для альманаха вершык. Гадаю, што ён зусім літаратурны, і прыміце яго як нясмелую спробу (мо й першую ў нас) запыніцца перад праблемамі Вечнасці і Смерці».* (Жылка, Уладзімір. Выбраныя творы. С. 262.)

[428] Скобла, Міхась. Шукальнік хараства // Жылка, Уладзімір. Выбраныя творы. С. 19–20.

[429] Выраз Антона Адамовіча. У кн.: Жылка, Уладзімір. Творы. Да 20-х угодкаў сьмерці / Пад рэдакцыяй і з камэнтарамі Ант. Адамовіча. Ню Ёрк, 1953. С. 45.

Як праб'е немінучая чвэрць,
Ах, якая прыгожая смерць[430].

І да Жылкі, і пасьля яго нашыя паэты зьвярталіся да гэтай тэмы, але наўрад ці хто стаўся большым за яго песьняром Сьмерці.

То якая яна, нашая сьмерць?

«Міфічная істота, якая ўвасабляла постаць смерці і нябыту, у крыўскім фальклоры дахавала некалькі эпітэтаў, якія характарызуюць яе даволі ўсестаронна. Да гэткіх належаць Баба Юга, або проста Югася (прыносіць зіму і завеі, рас.: вьюги), Мара, Смерць (валадарка мораку, цемні, нябыту) і, урэшце, Кастуся (якая не мае цела, а толькі адны косці; зраўняй прыказку — Баба Юга, Касцяная нага). Кожны з гэтых эпітэтаў акружаны ў народным фальклоры цэлым цыклам легендаў-міфаў або забабонаў, якія падробна і ўсестаронне характарызуюць міфічную постаць смерці. Падобна як страшному Лесавіку народ надаў, з боязні, каб не ўкваліць яго, эпітэт Дабрахот, гэтак і да эпітэта смерці Кастуся дадаюць яшчэ з боязні другое акрэсленне яе – Ласкавая: "Ласкавая Кастуся". (...) Гэты эпітэт, надаваны смерці нашым народам "Ласкавая Кастуся", характарызуе глыбока філасафічны погляд народа на смерць, каторая прымаецца ў некаторых здарэннях не як страх і зло, а як вышэйшая ласкавасць. Каб дайсці да гэткай характарыстыкі смерці, на гэта трэба быць народам з дужа старой культурай і з вельмі яркімі перажываннямі ў мінуўшчыне, якімі і сапраўды могуць пахваліцца адзіна крывічы на славянскім усходзе»[431].

Сувязь творчасьці Ластоўскага з масонствам ужо закраналася нашым літаратуразнаўствам[432]. Тут можна выказаць яшчэ здагадку, што пагляд Ластоўскага на сьмерць як на найвышэйшую ласкавасьць і пошукі доказаў у нашае гісторыі атрымлівае дадатковы сэнс і часткова зьяўляецца адлюстраваньнем масонскага вучэньня, якое імкнецца *«выпрацаваць у сваіх адэптаў звычку да думкі пра сьмерць, быццам уздымаючы іх вышэй за міжвольны жах»*[433]. Для масонства таксама характэрна стаўленьне да сьмерці як да *«таямнічай гульні»*, *«нежахлівага жаху, што нязьменна вабіць чалавека»*[434]. Гэтаю засяроджанасьцю на пытаньні сьмерці й тлумачыцца

430 Жылка, Уладзімір. Выбраныя творы. С. 126.

431 Ластоўскі, Вацлаў. Выбраныя творы. Мінск, 1997. С. 408–409. Упершыню: Крывіч. 1926. № 11 (1). С. 107.

432 Юрэвіч, Лявон. Камэнтары. Менск, 1999. С. 31–48; Барысенка, Вольга. Творчасць В. Ластоўскага ў ідэйна-мастацкім кантэксце беларускай літаратуры пачатку XX ст. Аўтарэферат дысертацыі. Мінск, 2000.

433 Морамарко, Микеле. Масонство в прошлом и настоящем. Москва, 1990. С. 153.

434 Тамсама. С. 16.

масонская сымболіка: труна, косьці, чэрап, што былі прызначаныя прывучваць да думкі пра сьмерць.

Пра сьмерць льга думаць нават з гумарам, плянуючы яе, як адбылося з Савостам Заблоцкім, героем апавяданьня Лукаша Калюгі «Шкодны вісельнік», што цудам захавалася ў архівах на эміграцыі (БІНіМ) і было выдрукаванае на бацькаўшчыне[435].

«Што яно?» — гэта, відаць, трохі больш за проста назоў аднаго з апавяданьняў Максіма Гарэцкага[436].

---

[435] Калюга, Лукаш. Шкодны вісельнік // Спадчына. 2001. № 4. С. 38–43.

[436] Пра гэта задумляўся й Антон Луцкевіч (Антон Навіна): Адбітае жыцьцё. Лекцыі і стацьці з беларускае адраджэнскае літэратуры. Кніжка 1. Вільня, 1929. С. 78–79. Цытаты з твораў Максіма Гарэцкага, прыведзеныя Антонам Навіной, падаюцца *разрэжаным курсівам*):

«Адкуля ўсё і што яно?» — вось пытаньне, якое паўстае перад Гарэцкім і яго гэроямі, выведзенымі ўжо ў першых ягоных апавяданьнях, надрукованых у зборнічку «Рунь» (Вільня, 1914 г.). Гэтае пытаньне ўжыта Гарэцкім як загаловак вязанкі настрояў «Што яно?». А настроі гэтыя — такія характэрныя для таго «новага чалавека» ў нашай вёсцы, якога ўжо кранула цывілізацыя.

Адвечнае пытаньне аб жыцьці і сьмерці… Вось, на магіле любага — у начной цемры — яна, няўцешная, адзінокая, пакінутая. Жыцьцё было поўна шчасьця і радасьці, яно суліла радасьць бясконца, ды сьмерць разьбіла ўсё… «І адкуль яно ўсё? І чаму яно ўсё?»

— «Дзе душа яго, дзе дух яго?

— «А ў труне? Ён… Ня такі, ня жывы, страшны…

— Мёртвае цела, ня ён… Парахно, труп… Як тады, на хаўтурах, цяжкае паветра…».

— «Якжа гэта, няведамы Найвышні? Як яно? Жыў, хадзіў, любіў… Пакінуў, памер, няма яго… Трухляціна… Косткі, чэрап, попел…»

А вось другое — загадковае, таёмнае. Нейкая дзіўная сіла прыроды — прыцягваючая сіла месяца, які «з адвечнай маўклівасьцю цягне да сябе маленькую, сінявочкую Антосю, падыймае яе, малютку, узводзіць на высокую страху». Дзіўное зьявішча люнатызму… А сколькі дзіўных дум і настрояў будзіць сьвятло месіка ў нашай душы?

«Думаецца бешта ціхае, а неспакойнае…»

«Як прыгожа, як цудоўна люба, якое вялікае мастацтва ў кожнай драбязьніцы з творчасьці Вялікай Непазнавальнай Сілы!»

«Прыемна, люба, нястрашна, а неспакойна…»

«Адылі-ж падажды… У тваім ціхамірры няма спакою… Ты адбіраеш спакой… Нашто цягнеш к сабе, цягнеш, маўчыш?»

І, змучаны гэтым маўчаньнем без адказу на ўсе думкі-пытаньні, прабуджаныя дзіўным месячным сьвятлом, чалавек кідаецца ў роспачы на зямлю, і, «пачуваючы цёплыя, сьмешныя сьлёзы на вачох, зламаны нясходнымі сіламі», шэпча:

Гэта тое пытаньне[437], што кваліла пісьменьніка, штурхала да спазнаньня ці то душы беларуса, ці то ягонай сьмерці: *«Незразумела, уцяміць не можна, што за штуковіна такая, — ламаў галаву медык, і на глыбіні ягонай душы пачалі капашыцца вобразы таемнага, страшнага, шчыра-беларускага»*[438].

Цяжка знайсьці адказ на пытаньні. Вось і студэнт-мэдык, Архіп Ліпкевіч, дакрануўшыся да *«роднага карэньня»* (назоў іншага апавяданьня Гарэцкага), губляецца ў здагадках-роздумах:

«Мы не ведаем, што будзе пасля нашае смертухны, а на гэтым свеце на ўсё адгадкі знайсьці не можна[439]*, шукай не шукай. І шчасліў той, хто мірыцца лёгка з гэткім будаваннем жыцця або хто бадай што не думае аб гэтых "шалёных" пытаннях, ці ў беганні за кавалкам хлеба забывае аб іх, шчасліў ён. І гора, вялікае гора таму, хто захоча хоць на адзін момант, адным вокам зірнуць на той бок заслоны! Яму адзін шлях к разгадцы, шлях страшны і, галоўнае, няпэўны, няпэўны шлях, і гэты шлях — смерць. (...) Нічога не ведаем, не ведалі і ведаць не будзем... Сэрца пачне біцца дужэй і сціхне, а нешта чорнае, вялікае стане перад вачмі, нейкія ўзоры*

— «Што тама? А? Што тама?»

— «Вума арашуся, розум страчу, галовачка мая бедная, ломіцьжа яна, баліць, памуцілася ўсё, — гняты з сажалкі там, дзёўбаець у віскох, гарыць...»

— «Пуста на сэрцы... і нічога ня ведаю... І няма ўжо чаго рабіць... Думкі мае, лятуценьні мае, ідэалы мае... Скончылась дарога, няма куды бегчы-хавацца... Куды ісьці далей? Нічога і нікога няма ў мяне...»

А далей — нейкая «чартоўшчына», чары, чорнакніжства...

Вось куды заводзіць магутная, нічым нястрымная патрэба першабытнага чалавека, толькі-што збудзіўшагася культурна, усё разьведаць, усё пазнаць! Раней яму хватала ведаць аб Богу і Чорце, верыць у розных духаў і страхаў, паважаць таёмную сілу ведзьмароў... А цяпер? Старая вера памерла, а культурныя здабыткі чалавецтва не далі дагэтуль разумнага, здаволіваючага адказу на ўсе «праклёнвыя пытаньні». І вырываецца з душы новага народнага інтэлігента балючы крык-стогн:

«Чараўнікі сучасныя! Скажыце, як нячысьцікам душу прадаць, каб толькі спытацца нешта?»

«Вера, вера! Вера малая! — Няма веры ні ў тое, ні ў гэта, а жудасны кірунак ёсьць, ёсьць ён пракляты... На што мне далі яго, на што?»

«А быў-жа я некалі вясёлы, сьмяяўся-ж я...»

[437] Цікава параўнаць беларускае «што яно?» з расейскімі «хто вінаваты?» ды «што рабіць?» на этнапсыхалягічным узроўні.

[438] Гарэцкі, Максім. Творы. Мінск, 1995. С. 18.

[439] Вылучана Максімам Гарэцкім.

мітусяцца, і так добра, ладна ляжаць. Навука, чэрці, зданнё... Нічога не ведаем... Бог, чэрці, душы... Не ведаем...»[440]

Дзіўна, але тыя самыя пытаньні займаюць і Янку-чарнакніжніка, чалавека зь іншым кругаглядам, адукацыяй, сьветабачаньнем: *«Так было, так ёсць, так будзе, і немаведама, адкуля яно гэта ўсё, хто гэта даў і што будзе пасля смерці? Памёр, згінуў... а сілы таёмныя?? Ніхто нічога не бачыў... З таго свету ніхто не казаў. Можа, і таго свету няма? Дык што ж тады, як тады? Нашто ж такі сьвет стварыў?»*[441] Што аб'ядноўвае гэтых двух? Хіба толькі роднае карэньне...

І вось ужо ад нявырашаных пытаньняў, у роспачы пытаецца (герой? аўтар?): *«Пaглядзіш на жыццё яе і замаркоцішся. І памерці хочацца. Жыццё, жыццё, ці ж ты вартае таго, каб жыць?»*[442]

Але трэба сказаць, што сумніву адносна выгляду сьмерці ў Гарэцкага не было[443]. Была патрэба зразумець сьмерць; прыцягальнасьці не было.

«Браму скарбаў сваіх зачыняю. Цану рэчам пазнаў. Людзей да самых глыбінь уведаў. Жыццём даражыць навучыўся. І да смерці сябе рыхтаваць я ўмею. Каб прыняць яе меч хоць калі, і без пары, і без усякай патрэбы.

Дык слава жыццю!

Слава і смерці!»[444]

А якое ўяўленьне аб нашай сьмерці ў фальклёры?

«Śmierć w wyobrazni ludu białoruskiego, jest to, z malemi odmianami, szkaradna, wiecznie blada baba z kosa i miotła w reku, zlozona z samych kości, okrytych skora, ktore grzechocza, gdy ona idzie komus odebrać zycie; grzechotu tego jednak nikt nie slyszy oprocz denata. Wskutek swej kościstości zwana bywa Kościa albo ciotka Kostomacha — Kaścia albo ciotka Kastomacha, to tez czlowiek stary podczas niedomagania mowi o sobie lub inni o nim mowia: "juz czyha na mnie (na niego) ciotka Kostomacha"»[445], — пісаў адзін з клясыкаў беларускіх этнаграфічных дасьледзін Часлаў Пяткевіч.

---

[440] Гарэцкі, Максім. Творы. С. 24–25.

[441] Тамсама. С. 49.

[442] Тамсама. С. 51.

[443] *«Забіты чалавек, забіты чалавек. Што тут асаблівага? Здаецца, нічога. А як ўяўлю сабе тыя страшныя, мутныя, мёртвыя вочы, вывернутыя мазгі, кроў, сьцягнутыя сутаргай і пастаўленыя ўгору адубеўшыя рукі са сціснутымі кулакамі, — тады толькі чую значэньне слоў "забіты чалавек"»* // Гарэцкі, Максім. Творы. С. 382.

[444] Гарэцкі, Максім. Скарбы жыцця // Полымя. 1993. № 2. С. 34.

[445] Pietkiewicz, Czeslaw. Dusza i śmierć w wierzeniach białorusinow // Ziemia. Warszawa. 15 maja 1930. T. XV. № 10. S. 190–195.

Багіню сьмерці называлі Паляндраю. *«Паляндра, кажуць беларусы, знаходзіцца ў варожых адносінах з людзьмі і таму рада бывае, калі людзі часцей паміраюць: яна адразу ў выглядзе пачварнай жанчыны з'яўляецца ў хатах паміраючых людзей і там забірае душы. Душы гэтыя ў яе забірае Баба-Яга — касцяная нага, з якою моцна сябруе, таму што яны разам раз'язджаюць у адной жалезнай ступе. Прымаўкі: Багдай цябе паляндра змарнявала, Паляндра ўчамерылася, каб ты запаляндраваўся. Калі беларусы гавораць пра смерць якога-небудзь дарагога чалавека, то звычайна адплёўваюцца, кажучы: а кыш, паляндра, не табе б, а кыш!»*[446]

Прыказкі нашыя адбілі «народнае» стаўленьне да сьмерці, цьвярозае: немінучасьць сьмерці (далей, далей, бліжэй к сьмерці; жыві, будуйся й на сьмерць рыхтуйся)[447]; філязафічнае: сьмерць як канец клопатам і перажываньням (жыць, як набяжыць, а памрэцца — усё мінецца); сацыяльнае: роўнасьці перад сьмерцю (сьмерць не перабірае й не мінае; сьмерць усіх зраўняе)[448].

Эўфэмістычныя фразэалягізмы адлюстроўваюць стаўленьне да сьмерці, пазбаўленае ўсялякіх сантымэнтаў: галаву злажыць, косьці злажыць, ажаніцца зь зямлёю, Богу душу аддаць, чорту душу аддаць, галавою налажыць, душою загавець, ногі працягнуць, даць дубара, галаву скруціць, ногі выпруціць.

Аблічнасьць сьмерці розьнілася ад паэтычнай (панна сьмерці з вогненным вянком на галаве[449]; дзяўчына, убраная ў белае) да клясычна-трывіяльнага (жанчына, загорнутая ў белае, бледная й схуднелая, ці — шкілет у белым саване з доўгаю й вostраю касою; нячыстая істота, што выглядае як шкілет, з касою). Але ёсьць і «свойскія» вобразы: сьмерць — баба худая, вялікая, зь вялікімі зубамі, з касою й зь мяцёлачкаю ў руках.

У сваім клясычным выяўленьні сьмерць паўстае ў вершы Ўладзімера Дудзіцкага:

Сьмерць жыўцом хутае плечы,
уціскае ў дамавіну…
Выскаляецца ад млосьці,
кіем стукае у дзьверы…[450]

---

[446] Міфы бацькаўшчыны. Мінск, 1994. С. 61.

[447] Асобныя з прыказак сталіся тэзамі мастацкіх твораў: *«сьмерці ў бутэльку не заткнеш»* (Зьмітрок Бядуля, «Сярэбраная табакерка»), *«колькі ні вярці, а прыдзецца ўмярці»* (Франц Аляхновіч, «Круці ні круці, а трэба памярці»).

[448] Беларуская народная творчасць. Прыказкі і прымаўкі. Т. 2. Мінск, 1976. С. 405–418.

[449] Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 2 / Укл. У. Васілевіч. Мінск, 1998. С. 1082–1085.

[450] Дудзіцкі, Уладзімер. Напярэймы жаданьням. Нью Ёрк, 1994. С. 199.

Адзін з устойлівых архэтыпаў гэткіх твораў — матыў перажываньня сьмерці й адраджэньня, непасрэднага кантакту зь ёю ў вобразах вандроўкі ў іншы сьвет. Перажываньне ўласнай сьмерці вядзе адэпта да тайнаў несьмяротнасьці, трансцэндэнцыі. Жывучы з думкаю аб сьмерці, ён навучаецца пераадольваць страх перад ёю, ён абнаўляецца. Сьмерць жывога, ужывую — містычная спроба спасьцігчы агульны вобраз сьвету, спроба зразумець сябе самога, далучэньне да таго досьведу, якога жыцьцё даць ня ў стане[451]:

Шмат разоў гаварыў я сьмерці
пра звычайную рэч такую:
не жыву, і мне цяжка памерці,
хоць і ты ля касьцей такуеш.
Абдымі мяне ўпол рукамі,
як калісьці рабоў у Рыме…
Ці з пятлёю на шыю камень
мора з радасьцяй цела прыме.
Непрыемна — на слуп дарогі
ці на гострыя сэрцам восьці,
хай сьмяецца і кпіць двухногі
з пакалечанай маладосьці.
Наракаць на цябе я ня буду:
я-ж ад гора ня ўмею плакаць,
засьмяюся, як долу груды
пафарбуе ружовая мякаць…
Зашыпела у злосным блудзе,
быццам сэрца маё зжавала:
«Найцяжэйшаю карай будзе
табе, грэшнаму, сьмерць жывая»[452].

Бачаньне сьмерці ў гэтага паэты, эсхаталягічнага паводле сьветаадчуваньня, наагул вельмі разнастайнае; у яго сустракаюцца вельмі рэдкія для нашае паэзіі матывы рэінкарнацыі, пераўвасабленьня пасьля сьмерці:

Зь зямлі прыйшлі і вернемся ў зямлю,
каб пасьля тленьня цела, ліній, нормаў

---

[451] Падобная практыка распаўсюджаная ў эзатэрычных рытуалах мэдытацыйнага характару, скрайнім выпадкам якога ёсьць культ індыйскага тантрызму з вызнаньнем багіні сьмерці Калі, даволі блізка да праўды адлюстраванага ў першым фільме пра археоляга Індыяну.

[452] Дудзіцкі, Уладзімер. Сьмерць жывая // Юрэвіч, Лявон. Архіўная кніга. Нью Ёрк, 1997. С. 64.

(агнём душы цяплю шлях і жыўлю)
укласьці зьмест свой у інакшасьць формаў[453].

Паэты-эмігранты да тэмы сьмерці зьвярталіся часта, асабліва ў параўнаньні з паэтамі падсавецкімі. Сьмерць атрымлівала не філязофскае асэнсаваньне; пераважна яна разглядалася й прыраўноўвалася да перадэміграцыйнага пэрыяду жыцьця, і пара жыцьцё/сьмерць набывала варыянтнасьць: або Бацькаўшчына/эміграцыя, або, наадварот, эміграцыя/Бацькаўшчына[454].

Трэба адзначыць, што сьмерць у філязафічнай і рэлігійнай літаратуры традыцыйна разглядаецца як сыход, выпраўленьне, нэгатыўнасьць якога ў тым, што станцыя прыбыцьця невядомая. У казках — гэта выпраўленьне на край сьвету[455] дзеля сустрэчы зь невядомым і, магчыма, без надзеі на вяртаньне. Падобная сытуацыя ў вершах эміграцыі:

Заставацца — небясьпечна,
а пайсьці — бліжэй да згіну[456].

Сьмерць у мастацкім успрыняцьці й адлюстраваньні Ўладзімера Дудзіцкага ўбірае ў сябе як фальклёрныя, гэтак і біблійна-апакаліпсычныя рысы, праз што карціна сустрэчы сьмерці робіцца адначасна і свойска-пазнавальнаю, і клясычна-велічнаю:

Ты наровіш, пазнаў я, употай паўзьці
за плячыма, туляцца і стынуць,
упівацца ў цела маё да касьці,
ценем чорным схіляцца ля тыну.
На паўкроку цікуеш пры сонцы хаду,
а па сонцы — даўгімі рукамі
у касьцістай істоце спустошаных дум
точыш, лашчыш абветраны камень…
Выгінаешся, кленчыш прад воблікам дзён,
перад першай вугоднай ахвярай…
Ненасытны пагляд твой, згібеньне, відзён
пры сьвятле і ў збоішчы хмараў.
Адступіся, касьцісты, жахлівы прывід —
цень сьмяротны сьмяротнага духу!

---

[453] Дудзіцкі, Уладзімер. Прыйшлі і вернемся… // Юрэвіч, Лявон. Архіўная кніга. С. 60.

[454] У адным з сваіх інтэрвію газэце «Літаратура і Мастацтва» Уладзімер Някляеў назваў эміграцыю *«рэпэтыцыяй сьмерці»*.

[455] У казках сьмерць *«набывала формы прасторавага руху»*.

[456] Дудзіцкі, Уладзімер. Напярэймы жаданьням. С. 199.

Не скарыцца жывое на сьцежках крыві
перад сілаю грэшніцкай скрухі.
Ты наровіш, пазнаў я, употай паўзьці,
ценем чорным схіляешся коса.
Бой крыві ў маіх жылах ня счах і ня сьціх,
голас песьні расьце да нябёсаў[457].

(З паэмы «Цені сьмерці», 1944)

Паэма Дудзіцкага «Цені сьмерці» засталася недапісанаю. Нялёгкая гісторыя была і ў аднайменнай паэмы Ўладзімера Клішэвіча[458]: надрукаваны толькі апошні варыянт[459], да таго ж невядома, ці поўны[460].

[457] Дудзіцкі, Уладзімер. Напярэймы жаданьням. С. 88.

[458] Юрэвіч, Лявон. Архіўная кніга. С. 204–205.

[459] Прыйсьце: Літаратурна-мастацкі часапіс. Саўт Рывэр, 1958. № 1. С. 27–30.

[460] *(Ноч. Паэт піша. Зьяўляецца цень замучанага)*
ЦЕНЬ: Аб чым ты пішаш, сябра па няшчасьцю?
Я думаю, ты вершамі заняты надта,
Таму ня маеш нават часу адпачыць.
Пішы, пішы, хто-небудзь прачытае іх!
Любіў і я калісь красу мастацтва,
А зараз, мёртваму, яна зусім
Ніякага задавальненьня ня прыносіць…
Інакшыя праблемы нас, нябожчыкаў, турбуюць.

ПАЭТ: Жыцьця праблемы, ці праблемы сьмерці?

ЦЕНЬ: Памёршаму ня страшна сьмерць.
Мы дзівімся з жыцьця зямнога,
Завідуюць жывыя нам, памёршым.

ПАЭТ: Ды толькі ня ўсе, а частка зь іх.

ЦЕНЬ: Ня маю сілы праўдзе супярэчыць.
Дык раскажы хоць трохі аб сабе,
Як ты жывеш, як падабаецца табе
Воць гэты новы сьвет замежжа?
Чаго глядзіш? Спужаўся, можа?
Ня бойся, кажуць, тут свабода слова…
Ты можаш сьмела гутарыць са мною:
З жыцьцём зямлі ня маю дачыненьня.

ПАЭТ: І не баюся я цябе, нябожчык,
А толькі сам сябе баюся.

ЦЕНЬ: Чаму? Што сталася з табою?

ПАЭТ: Нічога дзіўнага ня здарылася тут.
каб не пакрыўдзіць госьця з таго сьвету,
Хачу сказаць хоць пару слоў:
Жыцьцё зямлі наогул — гэта пекла,
А разумей яго, як хочаш сам.

ЦЕНЬ: Я філязофію такую памятаю,
Яна канкрэтнага нічога не гаворыць.

ПАЭТ: Гаворыць, мне здаецца, больш, чым трэба.

ЦЕНЬ: Цяпер цябе я досыць разумею.
Дык на каго, скажы, там могуць спадзявацца?

ПАЭТ: Ня ведаю. Нічога не магу сказаць.

ЦЕНЬ: Спачатку я табе аб гэтым не казаў,
Хацеў паслухаць ад цябе паўслова.
Нябожчыкі сабраліся і вырашылі так:
Паслаць сюды, к табе, ад нас пасла,
Як бачыш, я абраным стаў,
Як самы блізкі твой калымскі сябра.
Наказ яны прыслалі вось які...
Палухаць хочаш? — Прачытаю.

ПАЭТ: Чытай! Я слухаю уважліва цябе!

ЦЕНЬ: (чытае)
«Скажы, дзе дзелася тваё сумленьне?
Няўжо так хутка забываюцца няшчасьці?
Успомні дзень свой страшнага жыцьця
І вечна памятай аб гэтым дні
Цябе спаткаць на кожным кроку можа
Мінулы твой няшчасны лёс.
Ці ты забыў, калі аднэй нагою
Ужо стаяў на веку дамавіны
І надта квола, напружваючы сілы,
Рукамі слабымі, схапіўшыся за бераг,
Насілу вылез з гэтай ямы сьмерці?
Ці ты забыў бязьмерны страх,

Ці ты забыў пра кроў сяброў сваіх,
Якім не давялося выбрацца адтуль?
Успомні ўсё! Няхай цябе дакор наш
За сэрца скалане, напомніць хай табе
Мінулае тваё яшчэ яскравей,
Хоць ты аб ім ніколі не забудзеш.
Чаго маўчыш? Чаму яшчэ ні слова
Не прабурчаў, аб тым, што бачыў ты,
Што перанёс, што перажыў учора?
Ты — сьведка з таго сьвету,
Дык скажы людзям, што іх чакае…
Зрабіць ты гэта можаш. Магутны Бог
Табе даў талент, розум, сілу,
Каб ты кранаў людзкія сэрцы, плавіў,
Каб плакалі яны ад слоў тваіх,
Сьціскалі моцна кулакі свае
І помстаю гарэлі у іх вочы…
Чакаем мы, калі настане час,
Што ланцугі зь нявольных упадуць,
Што там ня будуць забіваць жывых
І страшна мучыць іх, не даючы ўміраць…»

ПАЭТ: Усявышні Бог! Скажы, навошта Ты
Такую волю даў зямному чалавеку?
Няўжо Цябе ня кратае людзкая кроў,
Няўжо яны так цяжка награшылі?
І моляцца яны Табе і дзень, і ноч,
А Ты ня чуеш іх малітваў, Божа!

ЦЕНЬ: Дык што ты зможаш мне сказаць?

ПАЭТ: Я думаў так раней, як сёньня вы,
Ды погляд мой зусім пераменіўся.

ЦЕНЬ: Чаму? Хацеў бы ведаць я.

ПАЭТ: Хварэюць людзі прагнасьцю нажывы,
І гэтаму вар'яцтву няма межаў.
Здараецца — і надта часта — так,
Што тысячы ляжаць дзесь у панчосе,
А чалавек памёр з галоднай сьмерці.
Мы дзівімся і мы да сьлёз сьмяёмся.
Адны нажываю заняты толькі
І думаюць пра ўзросты капіталаў,
Другія прадаюць людзей галовы

Тут цікава адцеміць сувязь сьмерці з паняткам «цень». Цень — гэта і перасьлед («ходзіць, як цень»), і незразумелая трывога, неспакой, і нутраны стан няўпэўненасьці («цень сумненьня»), і прывід, і падозраньне.

Прыкладна ў гэты ж час (1955) была напісана «сцэна» другога паэты-эмігранта, «калымскага сябры» Масея Сяднёва — «Сустрэча зь мёртвымі»[461].

Закранаў гэтую тэму Ўладзімер Клішэвіч і ў вершах: «Сьмерць Цэзара», «Сьмерць Янкі Купалы», «Сьмерць Сакрата»[462].

Туды, адкуль ты сам зьявіўся,
А трэція рыхтуюць рэвалюцыю ў краіне,
І ўсіх далёкае нязнанае няшчасьце
Зусім ні кроплі ня турбуе.
Ня бачу я, каб хто падаў тады
Надзейна, цьвёрда руку дапамогі.
Здаецца мне (мыляюся я можа),
Чакае гэты сьвет вялікае няшчасьце.

ЦЕНЬ: Я ведаю зараней, што людзей чакае,
Хвала Табе, Усемагутны Божа,
Што я цяпер нябожчык!

461 Сяднёў, Масей. Патушаныя зоры. Нью Ёрк — Мюнхэн, 1975. С. 259–269.

462 Пра апошні Юрка Віцьбіч у лісьце да Антона Адамовіча зазначыў: *«Вельмі зьдзівіў мяне верш "Сьмерць Сакрата" Ўладзімера Клішэвіча, зьмешчаны ў "Бацькаўшчыне". Аўтар не разумее, што для таго, каб добра падаць сьмерць Сакрата, трэба добра ведаць ягонае жыцьцё. Менавіта таму, што аўтар апошняга ня ведае, або зусім ня ведае, ягоны верш складаецца з штампаў накшталт "нязломны дух", "пагляд арліны", "развага мудрасьці", "бязьмежныя глыбіні". У дачыненьні да Сакрата такі вось штамп, як "пагляд арліны", які аднолькава падыйдзе і да тыпова бруклінскага гангстэра, ёсьць проста недапушчальная брыдота. Першы радок, наконт вучняў Сакрата, супярэчыць 12-му. Апошнія два радкі па свайму прымітывізму выклікаюць мімаволі ўсьмешку, а гэтае ўражаньне зусім не гармануе з тэмай».* (Арыгінал ліста захоўваецца ў БДАМЛМ.)

На тварах вучняў невымерны жах —
Жыцьця настаўніка палічаны хвіліны.
Трымае кубак ён з атрутай у руках,
Бясстрашны між сяброў Сакрат адзіны.
Атрута выпіта, і рот засмаг…
Нязломны дух у ім, пагляд арліны,
Развага мудрасьці ў яго вачах,
У словах генія бязьмежныя глыбіны.
Апошнія мудрэц прамовіў словы,
І вочы зачыніліся навек.

Зусім іншы, прасьветлена-спакойны ўваход да сьмерці — у Натальлі Арсеньневай:

Мы знаем — час плыве, па кроплі
кропля, ў змрок.
У кволай чары рук яго не ўтрымаеш.
Налета — ў цішыні
прысадаў і муроў
ён расьцьвіце мо' зноў,
але ўжо іншым маем…
Дык так сплялося, што —
ці хочацца, ці не —
ісьці кудысь ТУДЫ нам
з часам па дарозе.
Вось мы й брыдзём сабе,
а ў плаўкім тумане — абапал
то цьвітуць, то адцьвітаюць розы.
Парыпвае, хрумсьціць
падмоклы, гойстры жвір.
Сабакам верным сьцень
туляецца пры боку.
І добра.
Толькі менш
тых зораў у крыві
і зораў уваччу
із кожным новым крокам.
«Memento mory», гуў калісь,
загнаны ў кут
жудою небыцьця,
наш сьвет па цёмных норах.
Яшчэ й цяпер, парой,
на зблытаным утку
бярэ ён зноў снаваць
сваё «Memento mory».
Ды іншыя мы ўжо.
У вецер іх зарой
імкнемся мы зь вясной зялёнаю ў згодзе,
бо ведаем, што хоць калісьці
і памром, —
«Жыцьцё — нішто як сьмерць,

Спакойна адышоў у вечнасьць чалавек.
Схіліліся пакорліва сяброў галовы —
Была вялікаю, трагічнай стратай
Для чалавецтва сьмерць Сакрата.

а сьмерць — жыцьцё!»
І годзе![463]

А пачынала ж яна зь вершаў, што цалкам укладаліся ў традыцыі расейскай магільнай паэзіі — «На матыў хаўтурнага марша»[464], «Ты спытайся»[465].

У Алеся Салаўя тэма сьмерці частая, як была, бадай, толькі ва Ўладзімера Жылкі: «Крыніцы звонкае струмень…», «Нідзе не адступае», «Вароты ў невядомы сьвет», «Зямля ў вагні». «Вершамі сьмерці» назваў Антон Адамовіч творы, напісаныя летам — восеньню 1944 г. *Motto* паэтава: *«Жывому жыць. Зьнішчэньню — сьмерць».* Але *motto* больш дэкларацыйнае, бо ў вершах, дзе самыя ўжывальныя — словы кшталту *«шкілет», «труна», «мярцьвяк», «пекла», «Кастуся», «паміраньне»*, гаворыцца пра зусім адваротнае:

І ля мяне, і ля труны
і века, і цьвікі…
Ідуць яны, ідуць яны —
шкілеты… мерцьвякі…[466]

Айцец Леў Гарошка, які пісаў мастацкія творы пад псэўданімам Анатоль Жменя, бачыць сьмерць, як і належна сьвятару, у чым ён сыходзіцца з Казімірам Сваяком[467]:

---

[463] Арсеньнева, Натальля. Мы знаем // Юрэвіч, Лявон. Беларуская мэмуарыстыка на эміграцыі. Нью Ёрк, 1999. С. 206–207.

[464] Арсеньнева, Натальля. Пад сінім небам. Вільня, 1927. С. 49–50.

[465] Тамсама. С. 50–51.

[466] Салавей, Алесь. Нятускная краса. Нью Ёрк, 1981. С. 117.

[467] *«Да маці над магілкай. Не гаруй ты, маці, і не забівайся, калі дзіцятка роднае, дарагонькае, як краску без пары зьвянутую, кладзеш у магілку!.. Ах, праўда — цяжка разлучыцца з каханьнем тваім, што грудзямі ўскарміла, сьлязамі абмыла, сэрцам служыла. Смутак нязьмерны шчэміць яго. Але-ж ты, маці — хрысьціянка! Дзе вера твая і спадзея жыцьця вечнага? Ці ж тут у магілцы пясковай канец усяму? Не, не! Там у сьвеце вышэйшым, дзе сьлёзы гінуць, дзе радасьць бяз меры, — ясна, што дарма забівалася над яго магілкай, зьдзівішся, што не зразумела шчасьця, скрытага ў маладой, на пачатку, або ў квеце веку, сьмерці! […]*

Сягоньня пайду я пад разложыстае дрэва на могілках бацькоў маіх… Пагода плакучая… Загавару я да душ сялянцаў, што ‘адышлі згэтуль’ і паслухаю голасу прыроды магільнай і памалюся за душы ўсіх, што цярпелі і ўзываць буду іхнае апекі над маёй зямліцай…

Адчыніў я шырокую браму магільніка. Простая палісада дзеліць яго напал. На ўзгорку статуя Маткі Божай з скрыжаванымі рукамі на грудзёх. Дрэў і дрэўцаў галіны прысланяюць рады крыжоў, драўляных, простых. З мокрых пажаўцелых лістоў спадаюць каплі нябескай расы.

Між дрэў найстаршы — клён, пасярэдзіне магільніка. Пад ім яшчэ ніхто не ляжыць. Там мейсца для мяне…

Чаму я так люблю места памёршых? Чаму, прыехаўшы дзе на сьвежае мейсца, перш-наперш знаёмлюся з нябожчыкамі на магілах? Чаму для мяне голас магільны такі тужліва-сумны і разам блізкі, мілы?.. Вера мая! Табе дзякую за тое, што мяне знаёміш з духамі, — мілейшая мне лучнасьць з тымі, што ўжо на тым сьвеце, як з тымі, што жывуць яшчэ ў змаганьні, у далечыне ад Бога…

Вось стану я пад клёнам, дзе мо' спачне мая калісь галоўка, азірнуся кругом, плачу поўнай сьлязой! Колькі ўжо галіны паэты налічылі жалосных выправадзінаў на гэтай сумнай палісадзе. Колькі тут праз векі разьлягалася енку і плачу! А бацька-клён стаяў так заўсягды спакойна, разважна. Толькі дрыжаньне гальля і шэпт лісьця даводзілі, быццам клён чуе і ціха гавора малітву за спакой душы людзкой, што «нарадзілася да новага жыцьця»… Колькі тут пакаленьняў! А што-ж асталося па іх?.. Няварта было-б жыць, каб па сьмерці ўсё кончылася. Але на шчасьце — сьведка сам Бог, сьведка голас людзкасьці, — чалавек жыве і па сьмерці ў лепшай частцы сваей. Лёгшы пад крыжам, толькі пачатак дарогі прабыў: "Хоць і памёр, жыў будзе".

Чаго ж тут плакаць? Няхай галосяць бязьверцы! Але яны зімны… несьмяротнасьць сваю закладаюць у затраце сваей язьні і ў нябыцьці.

Як сьмерць прыгожа лучыць усіх. Якая стройная унія! Адно тут грамадзянства, адна вера, адна міласьць! Адзін Бог — адна людзкасьць. А гэтай людзкасьці адна міласьць Божая, або… адна ненавісьць. Так як і на гэтым сьвеце. Адзін касьцёл Божы Міласьці — і адзін збор шатанскі ненавісьці. Насупроціў… слова Божае: "Fiat lux" — станься сьвятло — і слова Ягонае: "Ecce nova facio omnia" — чыню во ўсё на нова — становяць два бакі аднэй карты бытаваньня істот разумных.

Гісторыя сьвету — гэта гісторыя пакоры і пыхі анёлаў і людзей. Пакора называе Бога панам сваім, пыха сябе ставіць на мейсцы Бога. Пакора хваліць Быт, пыха ніштосьць. Пакора вывышае, пыха зьніжае. Шчасьце, за каторым гнаўся род людзкі — гэта Сам Бог. Няшчасьце, каторае выбраў сабе першы і апошні грэшнік, гэта разлучнасьць з Богам. Шчасьлівы чалавек, каторы ўмее сказаць: "Бог мой і ўсё маё!"

Учора згасла адно маладое жыцьцё. Незадоўга прад сьмерцяй я спытаў: "Ці ня будзеш, дзіця маё, наракаць на Бога, калі забярэць цябе з гэтага сьвету?" "Не!" — адказала яно і то так проста, так лёгка, што я шаптаў: "Анёлам адным той сьвет павялічан…" Дзяўчо гэта ляжыць тут неўдалёчку. Моліцца мо' за мяне.. Спаткаемся!.. Будзь багаслаўлены час, у каторым я зьвярнуўся да Бога!

Бач, як азалаціла сонца жоўтыя лісты майго клёну! Касулькі яго ажывілі гэту мясьціну памёршых, і здалося мне, што гэты старэнькія крыжы з паблякшай зоркай палатнянай аднавіліся і загаманілі вечнай мовай Жыцьця з Божае ласкі. Недарма наш русьняк хіліць пакорна галаву прад гэтым знакам збаўленьня, нядарма значыць ім свае адкрытыя

ЛЯ МАГІЛЬНАЕ БРАМЫ

У адзін з позных асеньніх дзён па дарозе на магільнік Цімох спаткаў свайго старога добрага прыяцеля Рамана і, прывітаўшыся, адразу загаварыў аб тым, што яго ў той час найбольш займала.

— Ведаеш, Рамане, іду на магільнік, а сам думаю, што б гэта было, каб людзі не ўміралі?..

— Хіба ж ты ня чуў, што кажуць старыя аб гэтым: «Як бы людзі не ўміралі, дык бы ў неба ўпіралі».

— Чуць пэўна ж што чуў, і яно, праўда, так ёсьць, але, ведаеш, неяк несамавіта робіцца, калі падумаеш, што вось па гэтай дарозе, па якой цяпер ступаюць твае ногі, некалі будуць несьці тваё нежывое цела вунь пад тыя дрэвы ў халодную яму.

— Ну ўжо тады дык холаду напэўна ня будзеш баяцца, — жартаваў Раман, — можа, наадварот, будзеш баяцца, каб ня трапіць у гарачую смалу.

— Цяпер дык можна аб гэтым жартаваць, але, мусіць, як пачуеш над сабою халодную руку Кастухі, дык аб жартах забудзешся.

— Можа тады й забудуся, але зачым ламаць сабе галаву аб тым, чаго ані ты, ані ніхто зьмяніць ня можа? Лепш ужо думаць аб тым, як выкарыстаць гэты кароткі час, пакуль нас носяць нашыя ногі, каб можна было потым з чыстым сумленьнем легчы ў дамавіну, а тады можна сьмяяцца нават самой сьмерці ў самыя вочы.

— Мусіць, такіх адважных мала знойдзецца.

— Ці мала, ці многа, гэтага ніхто ня ведае, але думаю, што, напэўна, ня стане валасоў на тваёй галаве (а ў Цімаха галава была лысая, як калена), каб усіх пералічыць.

— Я гавару зусім паважна, а ў цябе ўсё на жарты зьбіраецца, — крывіўся Цімох.

— А чаго мне перад часам у магілу перціся, сумаваць, завязваць сабе вочы чорнаю плахтаю? Ды й ты сам, як-бы прыглянуўся ўважней да таго, аб чым гутарыш, дык-бы так-жа жартаваў, а ня заводзіў хаўтурнае песьні.

— Ну ты, Рамане, мусіць, сёньня ўпіўся; якія ж гэта жарты са сьмерцю?

грудзі. Крыж вучыць яго веры Хрыстовай, крыж бароніць яго ад злой долі і распусты.

Чаму ж гэта ўзьеліся так на крыж некаторыя пісакі?.. Русьняк жыве, бо не замерла вера яго ў цудоўны знак крыжа. Русьняк зажыве паўнейшым жыцьцём, калі зглыбіць і пашырыць у сабе веру ў Хрыста ўкрыжаванага, праз каторага сьляпым вочы адкрываюцца, нямым голас даецца. Русьняк згіне, калі злыдні адбяруць ад яго веру ў Бога і Яго Сына Езуса». (Сваяк, Казімір. Дзея маёй мысьлі, сэрца і волі. Менск, 1992. С. 17, 26–27.)

— Якія? Вось дзівак. Ты адно думаеш, што сьмерць кладзе ў дамавіну жыцьцё чалавека, а ня бачыш, што яна адначасна кладзе канец людзкому цярпеньню і адчыняе дарогу для новага жыцьця. — Сябры ішлі якраз алеяю ўсланаю апалым лісьцем. — Во глянь пад ногі, колькі тут між гэтых апаўшых асеньніх лістоў паедзеных вусенямі, пабітых градам, парваных ветрам. І вось цяпер апалі яны, згніюць, а на іх мейсца вясною дрэвы ўкрыюцца новым, сьвежым і прыгожым лісьцейкам. Або вось у тых магілах, колькі там калекаў, колькі пакрыўджаных, колькі зьняможаных, колькі друзлых старых, колькі розных хваравекіх? А каб жа людзі даўжэй жылі, дык сьвет аж кішма кішэў бы ад калекаў. А так вось спачываюць яны спакойна, а ім на зьмену прыйшлі новыя пакаленьні з юнацкімі сіламі, з анёльскаю красою, з імклівымі думкамі. А калі жыцьцё паломіць іхныя крыльлі, сьцьміць іхныя вочы, згорбіць іхныя стройныя постаці, як нас цяпер, дык што можа быць лепшае для нас, як пайсьці на вечны супачынак?

— Хораша ты гаворыш, Рамане, добра слухаць такую гутарку, але калі б гэта адносілася толькі да іншых, дык тады пэўна-ж дамавіну можна размаляваць прыгажэй за ўсякія палацы, але калі самому ў гэтую дамавіну легчы трэба, дык тады, нябось, скажаш: Хораша ў найме, да ня дай Бог мне.

— Яно не зусім так, бо я ўжо лепш скажу: Што будзе ўсяму сьвету, тое й бабінаму сыну, і пайду сабе сьледам за дзедам.

— Ну ў цябе-ж сёньня і настрой, усё роўна не як на магільнік ідзеш, а на якое вясельле.

— Магільнік магільнікам, а праўда праўдаю, і калі гэтая праўда для мяне нястрашная, дык чаго я маю маркоціцца. Вось няхай тыя маркоцяцца і лякаюцца, хто нячыстае сумленьне мае; усякія ліхадзеі, шкурадзёры, крывасмокі й злачынцы — во хто няхай сумуе. Дзякуй Богу, што на іх ёсьць сьмерць, а каб ня сьмерць, дык-бы яны на зямлі пекла зрабілі. А такія, як мы, што мы трацім уміраючы? Калі было што на сумленьні, дык не пабаімся шчыра выспаведацца, і хоць сёньня да Абрама на піва гатоў. Але тым, у каго сумленьне чарней асеньняе ночы, хто споведзі баіцца, як агню, вось аб тых ты падумай, якая на іх ёсьць іншая рада, акрамя сьмерці і пекла?

— Гэта праўду ты кажаш, Рамане, — ціха сказаў Цімох.

Сябры ўвайшлі ў магільную браму і змоўклі, толькі асеньняе лісьце шуршэла пад іхнымі нагамі[468].

Наагул, трэба сказаць, што найбольш у асэнсаваньні сьмерці па-беларуску мы забавязаныя менавіта нашым пісьменьнікам-сьвятарам.

---

[468] Жменя, Анатоль. Кветкі і церні жыцьця… С. 103–105.

Ян Пятроўскі, акрамя перакладаў твораў Плятона, трохтамовіка ўспамінаў[469], пакінуў тры тамы «Лепшых думак чалавека»[470], дзе побач з развагамі, у прыватнасьці, пра сьмерць з «Бгагавад Гіты»[471], кітайскага фальклёру[472], Марка Аўрэліюса[473] ёсьць і беларускія, сярод якіх найбольш цікавыя — акурат Яна Пятроўскага. Вось аповед пра сьмерць ягонай жонкі Алісы:

«Прыгожае жыцьцё — прыгожая сьмерць. [...]

Вочы былі закрытыя. Аліса ляжала спакойна, грудзі рытмічна й паволі знаходзіліся ў руху. Раптам яе левая рука зашавялілася, быццам шукае нечага пад лёгкім накрыцьцём. Я працягнуў да яе сваю руку, і нашыя рукі спаткаліся для апошняга разьвітаньня.

Хутка пасьля гэтага яна прыпадняла галаву й нешта сказала слабым голасам, але я ня мог зразумець. Па нейкай хвіліне яна зноў нешта сказала ў двух сылябах, але я й тут не зразумеўшы, прасіў яе, каб яна паўтарыла. Але яна нічога не адказала.

Грудзі яе паказвалі на тое, што яна яшчэ дыша.

Я стаяў нерухома й спакойна, памятаючы, як нехта яшчэ ў Слуцку казаў, што паміраючы чалавек павінен адысьці ў вечнасьць у цішыні й спакоі.

Я стаяў спакойна й глядзеў на яе.

Цяперака я бачу, як вочы яе пачынаюць паволі адчыняцца штораз далей і шырэй. Я гляджу ёй у вочы й атрымліваю ўражаньне, што вочы гэтыя ня бачаць ужо мяне. Грудзі паказваюць, што яна дыша яшчэ, і спасьцерагаю, што дыханьне слабее... і апошні рух.

Няма слоў, каб выразіць, як прыгожа Аліса выглядала: твар чысты й белы, прапалі ўсе зморшчыны, вочы закрытыя, быццам яна сьпіць, акуратна ў сваей прапорцыі знаходзіцца нос, з крышку прыадчыненых вуснаў выступае рад беласьнежных зубоў. Дзіўна, як Натура ўмее добрае чалавечае жыцьцё адлюстраваць у акце добрае сьмерці.

Я чую, як цяперака надыходзіць зьнекуль мамэнт цішыні, адсутнасьць Некага... назаўсёды...

---

[469] Пятроўскі, Ян. Мэмуары. Стагодзьдзе ў рэтраспэкце. Кніга першая–трэйцяя. Флярыда, 1988–1996.

[470] Пятроўскі, Ян. Лепшыя думкі чалавека. Флярыда, 1977–1992.

[471] *«Для народжанага пэўнай ёсьць сьмерць, і нараджэньне — пэўным для сьмерці»*.

[472] *«Нараджэньне не зьяўляецца пачаткам, гэтаксама як сьмерць — канцом»*.

[473] *«Калі б хто-небудзь з багоў сказаў табе, што ты памрэш заўтра ці ў найлепшым выпадку — пасьлязаўтра, дык насілу ці стаў бы ты вельмі дабівацца, каб здарылася гэта пасьлязаўтра, калі ты толькі не запалоханы нікчэмнік? Бо ж розьніца тут вельмі нязначная. Гэтаксама не ўважай вельмі важным, памрэш ты пасьля шматлікіх гадоў ці заўтра»*.

Добры чалавек, прыгожае й карыснае для іншых жыцьцё й прыгожая й велічная сьмерць»[474].

Яму ж, пастару Яну Пятроўскаму, належаць і наступныя словы пра сьмерць, выдрукаваныя ў адным з эміграцыйных часапісаў, выданьні, здаецца, далёкім ад падобных праблемаў:

«Зьявішча сьмерці зьяўляецца найболей паважным выдарэньнем у жыцьці чалавека.

Кажны чалавек на працягу свайго жыцьця праходзіць розныя фазы настаўленьня да зьявішчаў фізычнага й духовага сьвету. Малое дзіцянё пераважна занята ўвагаю вонкавага сьвету, у які яно пачынае ўваходзіць. Малады чалавек, аддадзены свомай яму энэргіі, заняты ўсім іншым, толькі ня зьявішчам сьмерці. Ён ня часта нават здагадваецца, што гэткае нешта існуе на сьвеце, а калі існуе, можа абавязваць кажнага іншага, але не яго.

І толькі на захадзе свайго жыцьця ў чалавеку будзіцца глыбейшая склоннасьць да паважнае думкі. Цяпер толькі ён пачынае разумець, што тое, што ён чуў данядаўна, пайменна, што жыцьцё зьяўляецца кароткім, пачынае набіраць для яго нейкі сэнс. Цяперака ён запраўды вычувае, што жыцьцё вельмі кароткае. Усё тое даўгое было толькі ўчора, сягоньня — час разважаньняў, а заўтра — наагул не належыць да яго»[475].

Цалкам у сыстэму экзыстэнцыйных пошукаў Янкі Юхнаўца, але сугучна пастару Пятроўскаму — пра нябоязь сьмерці — кладзецца цьверджаньне героя адной з драмаў пісьменьніка: *«Цімка (устае ад стала і як бы кажа, прамаўляе, ціхавата-пэўна): А па-мойму дурна думаць, што чалавек палохаецца сьмерці. Ён найбольш палохаецца палітычнага й сацыяльнага тэрору, які аднімае паўнату жыцьцёвых адчуваньняў, што зьявіліся ад першага дня народжаньня... (ахопліва). Не, грамадзяне, трэба інакш сказаць (рэзка адчынае дзьверы кухні на знадворак, спыняецца). Тым, што жывуць страхам сьмерці, парадзім не адмаўляцца шукаць месца ўва ўсялякіх страхах. Патомства людзкое стварылі вельмі шмат страхоцьцяў, яно насьледна ў іх астаецца»*[476].

Тэма сьмерці сталася прадметам цікавай дыскусіі паміж Уладзімерам Глыбінным, аўтарам апавяданьня «Сьмерць Гэнрыка Шлегеля» [477], і Юркам Віцьбічам[478].

---

474 Пятроўскі, Ян. Лепшыя думкі чалавека. Т. 3. С. 188–191.

475 Piatrouski, Jan Pastar. Razvazanni nad mahilami // Siaubit. 1966. № 51. S. 9.

476 Юхнавец, Янка. Драматычныя начыркі. Выданьне аўтара. Нью Ёрк, 1996. С. 8.

477 Глыбінны, Уладзімер. На берагох пад сонцам. Апавяданьні і аповесьці. Нью Ёрк — Трой, 1964, С. 18–26.

478 Арыгіналы лістоў захоўваюцца ў БДАМЛМ.

Сюжэт апавяданьня наступны.

Гэнрык Шлегель, жаўнер-шараговец нямецкай мэханізаванай пяхотнай дывізіі, трапіў у палон улетку 1944 г. пад Барысавам і быў скіраваны ў лягер на поўдні беларускага Палесься. Улетку 1954 г. абвесьцілі масавае вызваленьне ваеннапалонных, і Гэнрык наважыўся вяртацца на сваю бацькаўшчыну. Пасьля нялёгкай дарогі, з прыгодамі, ён ступае на нямецкую зямлю. Да хаты застаецца дзьве гадзіны шляху, як Гэнрыкавую ўвагу прыцягвае буйная рэпа, «салодкі плод баварскіх палёў». Ён нагінаецца, каб абраць сабе адну зь іх, як гаспадар, зь віламі наперавес, кідаецца ў абарону сваёй маёмасьці ды працінае Гэнрыка. *«Страта прытомнасьці наступіла амаль адразу. Ягонае цела доўга білася ў канвульсіі, лежачы перадам на рэпным полі, а нагамі на дарогу, зь якое ён, жывы й поўны ружовых надзеяў, саступіў колькі часінаў таму назад толькі на адзін крок за гэтай нешчасьлівай рэпай»*[479].

А цяпер — самое ліставаньне.

Першы ліст Уладзімер Глыбінны даслаў 10 студзеня 1961 г.:

«Дарагі Юры Александравіч! […] Для мяне цяпер большае значаньне мае ня шырокі сьвет, а душа й думка асобных сяброў. От, прыкладам, хацеў бы даведацца, ці чыталі Вы мае апавяданьні, што зьявіліся на балонках "Бацькаўшчыны" летась? Некалі Вы ў нецьвярозым стане ў мяне на кватэры ў Нью Ёрку пасьля праслуханьня аднаго з апавяданьняў ("Сьмерць Гэнрыка Шлегеля") выказаліся аб ім як "выдатным". Ці трымаецеся Вы такога высокага пагляду на яго цяпер, прачытаўшы яго цьвярозым? Я зусім не хачу ад Вас камплімэнтаў. Мяне абыходзіць Ваш шчыры пагляд, дарма, што ён можа быць няпрыемным для маёй літаратурнай амбіцыі. Я хачу праўды і яшчэ раз праўды. Абы якая вострая праўда будзе для мяне больш прыемнай, чымся любая салодкая крывадушная пахвала. Вельмі-ж хочацца працаваць творча, маю багата творчых плянаў […]».

Адказ на гэты ліст Віцьбіча не захаваўся, але ўяўленьне пра яго лёгка скласьці з чарговага ліста Глыбіннага (ад 1 лютага 1961 г.):

«Дарагі Юры Александравіч! На гэтым мейсцы лічу патрэбным выказаць нязгоду з Вашым сьцьверджаньнем, што гэрой Шлегель загінуў за рэпу. Ідэяла рэпы ён ня меў, няўпрыклад гэрою Рэмарка, які гіне за радзіму, як за свой ідэял. А калі ад смагі й стомы ён нагнуўся вырваць рэпу, дык толькі дзеля свайго пустога страўніка, які нічога агульнага ня мае зь ягонымі ідэяламі. А апошнія ён вырабіў праз гады пакутаў і вялікіх выпрабаваньняў сярод народу, якога некалі разглядаў як ворага, а пажыўшы зь ім — зрадніўся і пераняў ягоны сьветапогляд. Дахаты ён ужо вяртаўся зусім іншым чалавекам. І

---

[479] Глыбінны, Уладзімер. На берагох пад сонцам… С. 25–26.

тое, што рэпа сталася прычынай выяву ўласьніцкае жорсткасьці баварца, толькі падкрэсьлівае трагэдыю й бяссэньсіцу ягонае сьмерці. Кажны чытач з душою добра разумее гэта. Аб гэткім разуменьні пісаў на балонках "Бацькаўшчыны" К. Акула ад 4 сьнежня 1960 г. Аб гэтым пішуць да мяне шматлікія чытачы ў лістох. Спадзяюся, што падумаўшы, Вы зьменіце Вашае разуменьне».

Адказ Юркі Віцьбіча датаваны 7 лютага 1961 г.:

«Дарагі Уладзімер Ільліч! Мяне зьдзіўляе Вашае зьдзіўленьне з тае прычыны, што мой пагляд на Вашае апавяданьне "Сьмерць Гэнрыка Шлегеля" не супадае з паглядам сп. Акулы, выказаным ім (на жаль, не чытаў) на старонках "Бацькаўшчыны", як і з паглядамі чытачоў, ад якіх Вы дасталі шматлікія лісты. Я, паводля Вашае просьбы, выказаў свой пагляд, выказаў яго проста й шчыра, не аглядаючыся пры гэтым па бакох. Мяне не абыходзіць у дадзеным выпадку думка іншых і зусім не абавязкова, каб я падпарадкаваўся ў гэтай галіне агулу. А ўрэшце рэштаў я не прафэсыйны крытык і таму не прэтэндую на тое, каб аўтар абавязкова згаджаўся з маім паглядам.

Так! На вялікі жаль, але запраўды, як на мой асабісты пагляд, Гэнрык Шлегель загінуў за рэпу. Аўтар нетыповае ў жыцьці мастацкі абагуліў і гэтае абагульненьне (вобраз) падкрэсьліў у назове твору.

Сакрат памёр ад цыкуты за свой сьветапогляд і прычына ягонае сьмерці заслугоўвае высокамастацкіх твораў. А каб Сакрат, напрыклад, памёр ад халеры, дык хоць ягоная сьмерць таксама сталася б вялікай стратай для чалавецтва, але прычыну сьмерці мастак абміне.

Кастусь Каліноўскі памёр на мураўёўскай шыбеніцы за свой сьветапогляд й прычына ягонае гэраічнае сьмерці знайшла адбітак у больш ці менш мастацкіх творах. А каб Кастусь Каліноўскі памёр ад тыфусу, дык ці наўрад мастак напісаў бы твор пад назовам "Сьмерць Кастуся Каліноўскага".

А навошта ўвогуле Гэнрык Шлегель краў рэпу? Даруйце, але калі аўтар, на жаль, блага ведае Нямеччыну (прынамсі, ейных баўраў), дык затое добра ведаў сваю бацькаўшчыну Шлегель. Ён, захацеўшы есьці, зайшоў-бы да перш-лепшага баўра, дзе-б яго накармілі, напаілі й на дарогу яшчэ-б далі. А пры гэтым пыталіся-б, ці не сустракаў ён у расейскім палоне іхніх сыноў, бацькоў, братоў дый увогуле сваякоў і знаёмых, аб якіх няма аніякіх весткаў. Ёсьць, праўда, паміж людзьмі й зьверы, але навошта адбіраць хлеб у аўтараў амэрыканскіх тэлевізыйных містэрыяў.

Мне давялося ў жыцьці, разам з тысячамі іншых небаракаў, красьці ў нямецкіх баўраў бульбу, рэпу, моркву й г. д., каб не памерці з голаду. Мелася гэтае за часы вайны на вайсковых працах, у Пру-

сах, каля возера Шпірдынг. Яны за гэтае ні аднаго з нас не забілі. Яны нават рабілі выгляд, што не заўважаюць нашых рабункаў. І калі баўры (а я іх добра ведаю на собскай скуры) гэтак ставіліся да аўсьлендэраў, да рабоў, дык як яны меліся паставіцца да свайго суродзіча, які вяртаўся да хаты з расейскага палону?

І крыху наконт чытацкіх лістоў. Я часам таксама дастаю іх, хоць можа й ня гэтулькі, колькі дасылаюць Вам. Вось месяц таму дастаў ананімовы ліст, які мае наступную бадай прачулую канцоўку: "Мы расчленим твою дурацкую кривицкую голову русским увесистым камнем". Адначасна дастаю і нейкія акахвісты. Але не хаваю ад Вас, што ні каліва не пераймаюся чытацкімі лістамі. Не я як аўтар мушу залежыць ад іх, але яны ад мяне. І акурат гэтая акалічнасьць накладае на кажнага аўтара вялікую адказнасьць перад самім сабой.

Прашу не злавацца.

Шчыра зычу ўсяго найлепшага.

З пашанаю да Вас Юрка Віцьбіч».

Апошні ліст у гэтай дыскусіі быў напісаны Глыбінным 12 лютага 1961 г.:

«Дарагі Юры Александравіч! З жалем мушу зазначыць, што ўсё-ж Вы глыбака памыляецеся. Вы сьцьвярджаеце, што калі чалавек паміраe звычайнай сьмерцяй ад хваробы, дык ягоная сьмерць не заслугоўвае ўвагі мастака. А тым больш яшчэ выносіць гэты факт у назоў твору нібыта пярэчыць характару прозы. Ня ведаю, на якіх застарэлых паэтыках Вы выраблялі гэткія пагляды, якія даўно ўжо адкінутыя сучаснаю літаратурай. Вось прыкладам, Леў Талстой у ведамым апавяданьні "Сьмерць Івана Ільліча" не пабаяўся апісаць звычайную сьмерць Івана Ільліча Галавіна ад звычайнай хваробы, якую ён выклікаў тым, што пабіў сабе бок у часе перасоўваньня мэблі ў сваёй кватэры. Не пабаяўся аўтар вынесьці гэтую сьмерць у назоў твору. І аднак, насуперак Вашаму прынцыпу — "гэта можна, а гэтага нельга паказваць у мастацкім творы", — гэты твор стаўся адным з найбольш ведамых твораў, вызнаных сусьветнай апініяй як узор мастацкае прозы, і цяпер гэты твор упрыгожвае усе анаталёгіі апавяданьняў лепшых мастакоў прозы сусьветнае літаратуры. Вывучаюць яго нават у сярэдніх школах Амэрыкі, ня кажучы ўжо пра каледжы і ўнівэрсытэты.

Вашае сьцьверджаньне, што калі-б Каліноўскі памёр ад тыфусу, дык ягоную сьмерць ніхто-б ня стаў апісваць, таксама памылковае. Досыць прывесьці прыклад другога сусьветна вызнанага твору, каб пабачыць беспадстаўнасьць Вашае думкі. Іван Тургенеў у рамане "Бацькі й дзеці" змусіў гэроя Базарава памерці якраз ад тыфусу. Гэта-ж, аднак, не перашкодзіла гэтаму твору здабыць сусьветную славу аўтару, а само апісаньне сьмерці гэроя ад ты-

фусу становіць самае моцнае і ўразьлівае мейсца раману. Нават амэрыканцы плачуць, калі чытаюць гэтыя балонкі. Я перачытваў тое мейсца колькі разоў, аднак кажны раз не магу ўстрымацца ад вялікага хвалявàньня і ўзрушаньня, калі даходжу да сьмерці Базарава.

Калі Вы хочаце падказаць Шлегелю, што яму рабіць у дарозе дахаты — спыняцца ў баўраў й да г. п., дык гэтым самым Вы збочваеце з дарогі разуменьня душы чалавека, які больш за дзесяць гадоў ня бачыў сям'і, а цяпер быў ужо бадай-што на парозе роднае хаты. Хіба ў такі момант да наведваньняў і спынкаў па чужых хатах? І хіба-ж Вы самі ўстрымаліся-б ад тае спакусы, якая ўзмацнялася смагай у летні дзень па пыльнай дарозе? Пастаўце сябе ў ягонае становішча й судзіце аб чалавеку не з собскае каланчы сытага амэрыканца».

У гэтым ліставаньні цікавая, сярод іншых[480], праблема, не сфармуляваная ані Віцьбічам, ані Глыбінным, але менавіта якая й

[480] Адною з такіх «іншых» праблемаў ёсьць розьніца паглядаў на сьмерць, уласьцівая розным культурам. Палеміка адбылася паміж двума прадстаўнікамі беларускай эміграцыйнай літаратуры, значыць, людзьмі нібыта адной культуры. Але стаўленьне да праблемы сьмерці якраз добра выяўляе Уладзімера Сядуру-Глыбіннага як чалавека расейскай культуры — у першую чаргу, і толькі ў другую — беларускай. Факультатыўна гэта пацьверджваецца таксама й працамі пісьменьніка (гл., напрыклад, у кн.: Юрэвіч, Лявон. Архіўная кніга. С. 273–274).

Расейскі спэцыфічны пагляд на жыцьцё й сьмерць [тут цікаўных можна адаслаць альбо да альманаху «Смерть» (С.-Петербургъ, 1910), альбо да «Поэмы о смерти» Льва Карсавіна (Карсавин, Лев. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. Москва, 1992. С. 235–305), альбо да «Откровений смерти» Льва Шастова (Шестов, Лев. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. Москва, 1993. С. 25–148)], на філязофію, наагул, расейскі сьветапогляд з гэтым іхным *космизмом*, *вселенством*, *сакралом*, гэтай тэндэнцыяй да агульных гучных словаў, калі за самімі словамі — пустэча, нішто, псэўдадумка, псэўдаглыбіня, сталіся часткаю (часта — незаўважнаю нават для носьбітаў) пэўнай групы беларускіх пісьменьнікаў. Яскравы ўзор — Таіса Бондар, прыхільніца ідэі панславянства, саюзу з Расеяй і г.д.: *«Свечка ціха патрэсквала. Няроўны язычок полымя выцягваўся, танчэў, як перашчыкнуты раптам лёгкім павевам ветрыку, няўлоўным рухам паветра, ападаў і, здавалася, вось-вось згасне, але ўжо ў наступны момант зноў ярчэў, зноў пачынаў расці, выцягвацца ўгору, і цьмяны водбліск яго ажыўляў мёртвае цела крыжа. Мёртвае дрэва і агонь, сімвалы памяці… Думкі пра смерць незаўважна прыводзілі да думкі пра вечнасць. І ў тым быў свой вялікі сэнс. І свая праўда. І свая праўда! Нават калі яна незразумелая. Пакуль што — незразумелая. Бо абавязкова прыходзіў для кожнага дзень роздуму, дзень разумення, калі душы адкрывалася нябачнае розуму і яна спасцігала таемную, таямнічую сувязь сваю з былым і наступным. Прыйдзе такі дзень і*

для Вадзіма. Цяпер жа ён плакаў — і святлеў тварам, святлеў душою ад гэтых ачышчальных у сваёй горычы слёз: і на міг не задумаўшыся ні пра далёкае, ні пра блізкае, ён помніў, ён успамінаў усё светлае і радаснае, звязанае з мамаю, і аплакваў яго страту. Аплакваў, яшчэ ня ведаючы, што нельга страціць тое, што ў ім, што перайшло ў яго і застанецца там да канца жыцця». (Бондар, Таіса. Ахвяры // Полымя. 1992. № 6. С. 126.)

Што тут? Якая думка хаваецца за нанізваньнем словаў, сэнс якіх нібы ведаеш? І ці ёсьць тут якая думка наагул?

Няхай ня ўбачыцца тут нейкае асучасьніваньне праблемы. Этнапсыхалёгія — навука дакладная, хоць і ў ёй нярэдкія спэкуляцыі. Але заўсёды ёсьць магчымасьць сьцьвердзіць слушнасьць ейных высноваў і праверыць сучаснасьць — мінулым, літаратуру — гісторыяй, а тэорыю — практыкай: *«Яшчэ на пачатку 16 ст., калі войны з Маскоўскай дзяржавай вымагалі ад Вялікага Княства максімальнай мабілізацыі сілаў, шляхта не паддалася некаторым патрабаванням цэнтральнай улады, што адбіліся на характары выпрацаваных тады ваенна-прававых нормаў. Калі соймавая ўхвала 1507 г. прызначыла смяротнае пакаранне за самавольны ад'езд шляхціча з вайны (як і за нез'яўленне на месца збору рушання), дык ужо ў 1522 г. сойм мусіў замяніць смерць канфіскацыяй маёнтка, бо абсэнтызм стаў такой шырокай з'явай, што смяротнае пакаранне проста нельга было выкарыстоўваць. Таму і прадугледжаная III Статутам сістэма пакаранняў за вайсковыя правапарушэнні адрознівалася ад адпаведных нормаў суседніх дзяржаваў сваёй мягкасцю. Смяротная кара ўжывалася толькі ў тых выпадках, калі ратнік учыніў забойства, згвалціў жанчыну, параніў ці збіў шляхціча або святара. За такое важкае парушэнне дысцыпліны, як уцёкі з поля бою, вінаватага чакала толькі страта маёнтка і шляхецкае годнасці. За няўдзел у вайне, ухіленне ад попісу, недазволены ад'езд з войска шляхціччу пагражала таксама толькі канфіскацыя земскіх уладанняў. Для параўнання варта адзначыць, што тагачаснае права ў Маскоўскай дзяржаве прадугледжвала смяротную кару за ўзброены бунт, непадпарадкаванне, здраду, здачу горада непрыяцелю, прыём замежных людзей і проста зносіны з імі. За ўхіленне ад службы ратнікі высылаліся ў Сібір, за многія іншыя правапарушэнні ім пагражала адсяканне частак цела, турэмнае зняволеньне, а шэраг артыкулаў Улажэння 1649 г. патрабаваў "бити кнутом нещадно", што на практыцы скончалася забойствам абвінавачаных, бо лік удараў не вызначаўся».* (Сагановіч, Генадзь. Войска Вялікага Княства Літоўскага ў XVI—XVII стст. Мінск, 1994. С. 12–13.) Значыць, як мінімум у XVI ст. ужо было адрознае стаўленьне да жыцьця й сьмерці ў продкаў сёньняшніх беларусаў і расейцаў!

Калі ўжо размова зайшла пра адрознасьць культураў, варта зазначыць, што душы беларусаў разрываюцца ня толькі паміж Захадам і Ўсходам, паміж каталіцтвам і праваслаўем. Нашмат радзей — зрэшты, у адпаведнасьці з праблемамі, якія прыўносіць, — гаворыцца пра іншы падзел: паганства/хрысьціянства. Аднымі часамі яно амаль зьнікае, нівэлюецца, у другія часы набывае больш важкі памер, патрабуючы ўвагі і асэнсаваньнь-

сталася нутраною прычынаю дыскусыі. Праблема — у памкненьні ўвесьці сьмерць у жыцьцё, пакінуўшы як першае, гэтак і другое ў межах рэальнасьці, рэалістычнага мастацтва, адзінай сыстэмы эстэтычнага. Але ці можа рэалістычная традыцыя ўяўленьня сьмерці застацца рэалістычнаю ў сваёй сутнасьці? Наўрад ці, бо ва ўяўленьні пра сьмерць няма рэальнасьці, адно ёсьць месца для алегорыі, і мёртвае цела нямецкага жаўнера — гэта рэпрэзэнтацыя трупа, але ня сьмерці. Бо сьмерць — ня-ёсьць!

Віцьбічава нязгода — не адмаўленьне апавяданьня, тут — адмова ў блізкасьці, і хутчэй ідэалягічнай (пагляд на адлюстраваньне сьмерці), як тэхналягічнай (майстэрства пісьменьніка). Эмацыйнасьць не дазваляе чытачу, назіральніку, сьведку успрымаць рэпрэзэнтацыю вобраза сьмерці аб’ектыўна, бо немагчыма — праз адсутнасьць уласнага досьведу — уявіць яе. Што, уласна кажучы, трэба ўявіць? Нікому не вядома, што гэта.

Уявіць неўяўляльнае — значыць, стварыць нешта на ягоным месцы. З дапамогаю сымбалю, алегорыі, паралелі, гісторыі. Замяніць

ня: *«Як раптам усё сталася! Яшчэ тыдзень назад Страцім быў самым шчаслівым чалавекам. А за тры-чатыры апошнія дні ўсё перамянілася — смерць, лютая смерць адабрала ў яго дарагога чалавека, з якім ён нібы зліўся ўсёй істотаю, якога кахаў бязмерна. Яна таксама кахала яго так аддана, як толькі можа кахаць дзяўчына, стаўшы дружынай свайму мужу, маткай, яго і сваіх дзяцей, жанчынай у поўным сэнсе — як жонка і маці.*

Смерць! Чаму яна спыняе жыццё нават людзям, поўным жыцця і сіл?

Страціму цяпер успомніліся словы яго хрысціянскага настаўніка — айца Нікіфара. Праўдзівей кажучы, не ўласная думка манаха-настаўніка, а настаўніка “нябеснага”: “Не паўстане новае жыццё, калі не памрэ тое, з чаго ўзнікне гэтае жыццё...” Так! так! Трэба было, каб Тэа нарадзіла дачку, каб перадала ёй усё самае лепшае, што мела, перш за ўсё — сваю красу. За гэта сама заплаціла сваёй смерцю... Але чаму так? Чаму ён, той нібы міласцівы хрысціянскі бог, тварэц і ўладар сусвету, тварэц першых людзей, чаму ён бывае нялітасцівы да людзей, пасылае ім такія цяжкія кары? Айцец Нікіфар казаў, што гэта — за грахі... Ну, добра, ён, Страцім, кепскі хрысціянін, але ж Тэафілія — сапраўдная хрысціянская душа, добрая, чыстая душа. Нашто ж яе пазбаўляць жыцця? Хрысціяне кажуць, што для такіх смерць — не кара, бо іх душы адразу ідуць па смерці ў рай... А хіба ж іх, яе жыццё тут не было раем? Хіба шчасце і радасць такога жыцця, поўнага ўзаемнага кахання, не былі бязмернымі? Якое ж яшчэ лепшае райскае жыццё можа быць, калі ўжо адна радасць з поваду дзяцей поўніла іх душы?.. Хаця б у імя дзяцей, не вінаватых яшчэ ў грахах, бог не слаў бы смерць такім, як яна... Не, не! Хрысціянскі бог — такі ж, як і іх дрыгавіцкія богі. А мо і горшы ад іх, бо ён лічыцца літасцівым, а куды больш гневаецца на людзей, чым, скажам, Пярун». (Дыла, Язэп. Творы. С. 35–36.)

самую сьмерць — знакам. Як на могілках. Стварыць надмагільле для сьмерці па-Сядураўску, па-Салаўёўску, па-Віцьбічаўску…

Што дасьць агульнае поле, ня тоеснае ўласным складнікам, — поле сьмерці па-беларуску.

ПАКАЗНІК АСОБАЎ

ЗМЕСТ

Юрэвіч, Л.

Ю64 Літштудыі / Лявон Юрэвіч. — Мінск : Кнігазбор, 2017. — 208 с.

ISBN 978-985-7180-18-9.

Кніга Лявона Юрэвіча «Літштудыі» складаецца з літаратуразнаўчых нарысаў, прысвечаных розным жанрам, аўтарам і творам айчыннага пісьменства. Сярод аб'ектаў цікавасці даследчыка беларускай эміграцыі і архівіста з Нью-Ёрка — творчасць З. Бядулі, Ю. Віцьбіча, Я. Дылы, У. Караткевіча, Р. Крушыны, В. Ластоўскага, Я. Юхнаўца і іншых. Пры гэтым паэзія і проза эміграцыйных ды метрапольных аўтараў разглядаецца ў непарыўнай сувязі, як неад'емныя элементы беларускай літаратуры.

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Беи)

Навукова-папулярнае выданне

Юрэвіч Лявон

Літштудыі

Адказны за выпуск Генадзь Вінярскі
Рэдактарка Наталля Гардзіенка
Вёрстка Ларысы Гарадзецкай
Карэктарка Настасся Мацяш

Падпісана да друку 30.04.2017. Фармат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Папера афсетная. Рызаграфія.
Ум. друк. арк.12,13. Ул.-выд. арк. 10,86.
Наклад 99 асоб. Замова 189.

ПУП «Кнігазбор».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы, распаўсюдніка друкаваных выданняў № 1/377 ад 27.06.2014.
Вул. Я. Лучыны, 38-93, 220112, Мінск.
Тэл./факс (017) 207-62-33, тэл. (029) 772-19-14, 682-83-86.
E-mail: bkniha@tut.by

Надрукавана з арыгінала-макета заказчыка ў ЗАТ «Аргбуд».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы, распаўсюдніка друкаваных выданняў 2/182 ад 15.02.2016.
Вул. Берасцянская, 16, 220034, Мінск.